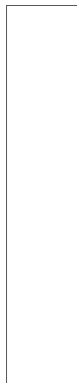


MESTRADO
ARQUITETURA

Passado, Pretérito Imperfeito
Fidelidade e Confrontação na Intervenção
Tiago Ascensão

M
2016



Passado, Pretérito Imperfeito

Fidelidade e Confrontação na Intervenção

Tiago Alexandre Duarte Ascensão

Dissertação de Mestrado apresentada à

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em Arquitetura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor José César Vasconcelos Quintão

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto | 2016

Dissertação de Mestrado escrita de acordo com o novo Acordo Ortográfico.

As citações no corpo do texto foram traduzidas livremente pelo autor.

As restantes encontram-se no idioma original.

Algumas das imagens apresentadas foram recortadas e/ou sofreram alteração cromática relativamente às originais.

Resumo

Vivemos na procura do correto equilíbrio entre a herança recebida e o legado que transmitiremos. Neste balanço compreendemos o Tempo – construção mental – transposto para a matéria com que a arquitetura é construída.

A intervenção arquitetônica, enquanto espaço colaborativo, é o lugar de aferição de possibilidades de posicionamento crítico face ao Tempo. Um passado imperfeito impele a mudança, a constante alteração de vontades, o trabalho sobre a construção preexistente. Estudamos a posição arquitetônica entre a fidelidade e a confrontação, a partir da construção da ideia.

O projeto de intervenção é utilizado para estudar a colaboração com a arquitetura preexistente, percebida como imperfeita. O arquiteto, enquanto ator interventivo deve conscientemente expressar o seu necessário posicionamento crítico e ativo na maleabilidade do tempo através da matéria.

A estruturação do trabalho baseia-se numa tabela de dupla entrada a partir das topologias do tempo – Krzysztof Pomian – e das fases da narrativa – Paul Ricoeur. É atribuída a cada topologia do tempo – *estacionária, linear, cíclica* – um projeto de intervenção, enquanto aferição da sua adequabilidade e pertinência. As fases da narrativa – *prefiguração, configuração, refiguração* – organizam a exposição de cada projeto de intervenção.

A “Topologia Estacionária” será entendida a partir do confronto com a intervenção na *Piazza Alicia* e *Chiesa Madre* de Álvaro Siza e Roberto Collovà. A “Topologia Linear” será estudada a partir da extensão do *Tribunal de Gotemburgo*, de Erik Gunnar Asplund. O *Tempio Malatestiano*, Leon Battista Alberti, integrado no Renascimento, será analisado com a lente da “Topologia Cíclica”.

A cronosofia “Estruturas” questiona esta categorização das intervenções a partir do estudo da intervenção no *Castelvecchio*, de Carlo Scarpa.

Partindo da grelha proposta, é aberta a possibilidade da leitura cruzada e comparativa entre os projetos, base de inferências transversais sobre a intervenção arquitetônica.

Abstract

We live in the pursuit of the right equilibrium between the heritage we receive, and the legacy we will bequeath. In this balance we aim to understand Time, a mental construction, converted in the matter with which architecture is built.

The architectonic intervention, as a collaborative space, is the place to measure positioning possibilities towards Time. An imperfect past impels change, the constant variation of will, and the work developed on existing construction. We seek a position between fidelity and confrontation based on the construction of the idea.

The intervention project is used to study the collaboration with pre-existing architecture, an imperfect past, aware of the needed critical and active positioning that the architect, as an interventive actor, shall express in the malleability of time through matter.

The structure of the work is organized as a double entry grid based on Krzysztof Pomian's time typologies and Paul Ricoeur's narrative phases. To each time typology — stationary, linear, cyclic — there is an assigned intervention project, in order to assess its suitability and pertinence. The narrative phases — prefiguration, configuration, refiguration — organize the exposition of each intervention project.

The “Stationary Typology” will be understood from the confrontation with Álvaro Siza and Roberto Collová's intervention in *Piazza Alicia and Chiesa Madre*. The “Linear Typology” will have as case study Erik Gunnar Asplund's *Gothemburg Courthouse extension*. Leon Battista Alberti's *Tempio Malatestiano*, from the Renaissance, will be analyzed through the lens of the “Cyclic Typology”.

The chronosophy “Structures” questions the interventions' classifications, through the study of Carlos Scarpa's intervention on *Castelvecchio*.

Besides this structured reading, a continuous one is allowed, inciting cross-referenced and comparative understandings between the interventions and the typologies.

Introdução

Quando o architecto quer fabricar de novo fobre edificio vello & arruinado, tambem começa derrubando, desfazendo, arrazando, & arrancando até os fundamentos, & depois fobre o novo alicerte levanta nova traça, & novo edificio: affim o faz, & fez sempre o supremo creator, & artifice do Mundo, quando quiz plantar, & edificar de novo.¹

Em *História do Futuro*, Padre António Vieira enuncia que o novo necessita de criar o vazio para se implantar, destruindo aquilo que existia até aos alicerces. Procuraremos antes perceber como pode o novo ser construído sem destruir os fundamentos do edifício original, mas mantendo-os e continuando-os.

Passado, Pretérito Imperfeito

O tempo verbal Pretérito Imperfeito, do Indicativo, permite expressar um facto no passado: que acontecia com frequência; que ainda decorria quando outro aconteceu, expressando uma continuidade; que era presente num dado momento do passado; que não foi completamente terminado; que não se tem a certeza quanto à sua realização futura. Todas estas aceções implicam o uso do presente como contraponto à ação expressa. É através destas características expressivas do tempo verbal que pensaremos o espaço deste trabalho.

Intervenção arquitetónica: o tempo entre fidelidade e confronto

Entender a imperfeição é o primeiro momento da ação, a que se segue o ponderado equacionamento da necessidade de intervenção, e a possibilidade de propor uma correção. Intervir implica uma participação, ‘*tomar parte em*’. A intervenção é, por isso, uma operação conciliadora, uma ação que toma parte no existente enquanto colaboração entre o presente e o passado.

A teorização da intervenção (a escrita a partir do projeto) parte da compreensão das diferentes atitudes projetuais face à participação na preexistência, cujo espectro se estende desde a fidelidade ao confronto. No caso da intervenção arquitetónica, a preexistência assume-se como fundação da intervenção e o arquiteto como ator interventivo.

Construir é colaborar com a terra; é pôr numa paisagem uma marca humana que a modificará para sempre; é contribuir também para essa lenta transformação que é a vida das cidades. [...] Reconstruí muito: é colaborar com o tempo sob o seu aspeto de passado, apreender-lhe ou modificar-lhe o espírito, servir-lhe de muda para um mais longo futuro; é reencontrar sob as pedras o segredo das origens. A nossa vida é breve: falamos sem cessar dos séculos que precedem ou se seguem ao nosso como se nos fossem totalmente estranhos, contudo eu tocava-lhes nos meus manejos com a pedra. Aquelas paredes que eu escorava estão ainda quentes do contacto com corpos desaparecidos; mãos que ainda existem acariciarão estes fustes de colunas. Quanto mais meditei sobre a minha morte, e sobretudo sobre a de um outro, mais tentei acrescentar às nossas vidas estes prolongamentos quase indestrutíveis.²

1. Padre António Vieira, *História do Futuro*, p.54. (1718)
2. Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, pp.119-120.

A brevidade da vida humana destaca-se contra a imensidão do indefinido tempo cronológico. Vivemos num momento do tempo que se transforma em eternidade. O silêncio da eternidade deixa espaço à verdade do reconhecimento e da experimentação da caducidade de todos os valores terrenos. Tendo em conta esta caducidade, a vida eterna existe enquanto contínua renovação do existente. O projeto de intervenção é a expressão da vontade, em que se indica que de morte não deve morrer.

*(...) sabía que el valor de la arquitectura reside en diseñar historias posibles que el objeto contiene ya en potencia y que la imaginación de quien lo habita hace vivir día a día.*³

A presente dissertação é a exposição de um percurso que procura compreender o posicionamento arquitetónico face ao tempo. O estudo efetuar-se-á a partir de casos em que existiu um confronto ativo visível entre a ação passada e a ação presente, onde a resistência da preexistência se transformou em residência da intervenção.

As intervenções arquitetónicas despoletam um confronto crítico entre tempos diversos. Procuramos integrar este trabalho num lugar onde a arquitetura tem valor enquanto criação de uma posição crítica, recorrendo à matéria como formalização da ideia.

Cada uma das intervenções estudadas traduz uma postura face ao tempo, expressão do entendimento da pergunta. Por sua vez, a intervenção, expressando a resposta, deixa-nos o lugar de inquiridores: construímos a partir dela a pergunta que nos permitirá indagar as suas razões e desígnios, inscritos num processo em que o tempo é peça central. A resposta justa à interrogação enunciada, permitir-nos-á entender a intervenção enquanto cronotopo crítico.

*La geometría es esencialmente la ciencia de la medida: por vía de geometría el tiempo cosmológico del sujeto y del tiempo histórico el objeto se sincronizan en la misma arquitectura construida.*⁴

É na tectónica da sobreposição que se inscreve a investigação elaborada. Estuda-se a linha resultante da sobreposição de duas peças: a que agora se junta e a que já existe. Os projetos de intervenção analisados questionam o valor dessa linha, transformando-a em tema de projeto. É este processo que procuramos desvendar, identificando como sobrepor, como distanciar, como relacionar, como continuar, como intersetar, como justapor, como resistir, como renovar, como (re)agir, como destruir, como arruinar, como respeitar, como colaborar.... como desassossegar.

A constância da obra desvela uma arquitetura de permanente acumulação, onde nada acontece simultaneamente mas onde tudo vive de forma coincidente.

Projeto, Investigação, Escrita

A prática de intervenções arquitetónicas será analisada enquanto exposição de um pensamento teórico arquitetural com o espaço como referente.

A investigação recai sobre os projetos dos casos de intervenção, mas não é separada da escrita, procurando um equilíbrio entre ambos.

A prova tem como fundação a investigação de três projetos de estudo, relacionados com as três topologias do tempo enunciadas por Krzysztof Pomian no seu livro *L'ordre du temps*.

Prólogo

Num primeiro momento do prólogo, *Topologia do Tempo*, é proposta uma tradução das três topologias enunciadas por Pomian para a arquitetura, identificando-se a relação com os três casos em estudo. Os casos de intervenção sobre edifícios existentes foram selecionados de forma a apresentarem-se como um tipo representativo das topologias enunciadas, encontrando nas intervenções analisadas um significante da topologia.

Estacionária, *Linear*, *Cíclica* são as três topologias que definiram a lente através da qual se investigaram as práticas. Na exposição da sua análise é-lhes concedida a distância (na ideia de espaço intelectual) necessária para permitir a aferição da topologia atribuída de forma implícita e independente. É, desse modo, colocada uma hipótese, em detrimento de uma imposição da topologia.

Esta estipulação cerrada em três topologias é quebrada com a adição de um quarto caso em estudo, permitindo o contraditório à categorização. Não fazendo parte das três topologias, a cronosofia *Estruturas* permitirá questionar a pertinência das topologias através da apresentação de uma fuga.

No segundo momento do prólogo, *Narrativa*, expomos a questão colocada por Paul Ricoeur em *Arquitetura e Narrativa*: se é possível cruzar a *mise-en-configuration* arquitetónica e a *mise-en-configuration* da narrativa. Reportaremos a essa proposta durante a análise dos projetos de intervenção, que utilizam como matéria de trabalho espaço e tempo. A questão será verificada partindo da aplicabilidade da seguinte analogia: o ato da narrativa narrar tempo e da arquitetura construir espaço é análogo ao ato da arquitetura narrar tempo e da narrativa construir espaço.

A divisão da narrativa entre *prefiguração*, *configuração* e *refiguração*, defendida por Ricoeur será utilizada para organizar internamente cada um dos casos.

Configuração, enquanto materialização do projeto, será atribuída ao momento temporal da intervenção estudada mais aprofundadamente neste trabalho. Esta escolha implica a aceção de que, antes desse momento, falamos de *prefiguração* e após esse momento falamos de *refiguração*. Tendo em conta que se trata de intervenções em edifícios preexistentes, estes terão tido outras configurações antes da intervenção aqui definida como configuração, e poderão ter ainda

3. Benedetta Rodeghiero, "Carlo Scarpa y el relato de Castelveccchio" in *Arquitectonics, Arquitectura y Hermenéutica*, p.83.
4. Benedetta Rodeghiero, "Carlo Scarpa y el relato de Castelveccchio" in *Arquitectonics, Arquitectura y Hermenéutica*, p.78.

outras depois disso. *Prefiguração* corresponderá à pressuposição da intervenção, às condições que levaram à intervenção. *Refiguração* traduzir-se-á na releitura da intervenção e na atribuição de uma compreensão da mesma.

Grelha estruturante

A partir destes dois textos é criada uma grelha de dupla entrada, estruturante dos casos em estudo, de acordo com as topologias e as fases da narrativa. A grelha cria uma organização do exposto, que possibilita o enquadramento constante do fragmento. A leitura linear do trabalho, por outro lado, permite uma ausência desse referente, proporcionando-se a criação de outro tipo de interpretações. Dessa forma oferece-se uma dupla leitura da prova.

Estacionária | *Piazza Alicia e Chiesa Madre*

À topologia do tempo *Estacionária* será associada a intervenção de Álvaro Siza e Roberto Collovà na *Piazza Alicia e Chiesa Madre*, em Salemi, fruto do *Laboratório Belice 1980*.

Após o sismo, que destruiu grande parte da vila de Salemi, em 1968, o plano de intervenção traçado mantém as marcas do desastre, tornando-as habitáveis, e (re)densifica a área. O gesto principal é a extensão da praça Alicia para o interior das ruínas da igreja definindo-as como novo limite do espaço público. Procura-se através da manutenção e definição do espaço criado pelo tempo – neste caso pelo terramoto – habitar o registo do passado.

Linear | *Tribunal de Gotemburgo*

O longo processo do projeto da extensão do Tribunal de Gotemburgo, da autoria de Erik Gunnar Asplund, será avaliado integrando-o na topologia do tempo *Linear*.

A análise dos 26 anos de desenvolvimento do projeto permite o entendimento da evolução da perspectiva sobre a intervenção num contexto histórico, em que se mantém um edifício existente. Ao mesmo tempo, o Movimento Moderno polinizava a intervenção, com uma grande maleabilidade para se adaptar corretamente aos princípios do existente e ao próprio histórico do projeto. Existe, assim, uma consciencialização do tempo presente e do seu virtuosismo. A transição linear é expressiva quer no contexto histórico-temporal, quer entre a preexistência e a extensão, existindo uma simbiose entre as duas.

Cíclica | *Tempio Malatestiano*

A igreja gótica, construída com os ideais do seu tempo, foi intervencionada no Renascimento por Leon Battista Alberti. A *Chiesa de San Francesco* foi metamorfoseada em *Tempio Malatestiano* através da modernização da sua estética, atualizando os princípios representados. Face à herança gótica, estabelece-se um posicionamento crítico renascentista, sobrepondo-se diferentes tempos na mesma obra. Alberti dota a velha igreja de uma estrutura intelectual que a torna inteligível e presente, testando nesta construção a sua posição teórica.

Analisa-se a expressão do Renascimento enquanto referenciação e utilização do Clássico, justificando-se a sua inserção na topologia *Cíclica*.

Veremos ainda como o projeto lidou com o incompleto tendo em conta a não conclusão da obra. Esta intervenção surge a partir de uma interpretação, quer da estrutura preexistente, quer dos princípios clássicos, que procuraremos interpretar como um projeto global.

Estruturas | *Castelvecchio*

O *Castelvecchio* funciona como um caso que equaciona a adequabilidade da atribuição das topologias do tempo às intervenções e, por isso, assume-se como desviante da norma. A resposta ao tempo lida na obra, densa e complexa, não é atribuída linearmente a nenhuma das três topologias, e enquadra-se antes na cronosofia *Estruturas*.

A estrutura fundacional do castelo foi modificada em diferentes fases construtivas, fruto das muitas necessidades de transformação, adaptações e restauros. Carlo Scarpa inicia a transformação deste castelo em espaço museológico em 1959.

Este projeto constrói-se recorrendo ao existente como matéria da arquitetura, respeitando a identidade formal que o edifício conservou no tempo, integrando-a no projeto. Este material é transformado em conteúdo, dando inteligibilidade à arquitetura através da intervenção, integrando um percurso auto narrativo no próprio percurso de visita.

A inovadora perspetiva face à intervenção integra novos elementos na preexistência, simultaneamente à apresentação desta como fragmento do seu projeto. A ideia de limite da intervenção é equacionada e a materialidade resulta de escavações, desconstruções, demolições e construções, apontando dessa forma o caminho para uma nova lógica interventiva.

Considerações Finais

Antecedendo as *Considerações Finais* é apresentada uma tabela síntese em que os casos em estudo são analisados comparativamente a partir de um conjunto de sete entradas, determinadas a partir da análise das obras.

A investigação detalhada deste conjunto de casos possibilita a comparação entre diferentes práticas arquitetónicas, expressando a possibilidade de uma leitura transversal entre obras e topologias.

Metodologia

Para poder adaptar as topologias do tempo aos casos arquitetónicos, foram analisados os textos fundamentais dos autores em causa, assim como textos auxiliares que permitiram o melhor entendimento sobre os mesmos. A tradução para os casos arquitetónicos passou pelo estudo simultâneo de um conjunto alargado de intervenções, que culminou na seleção daquelas que melhor se adequavam às categorias de estudo estabelecidas.

Relativamente aos projetos de intervenção analisados, tendo em conta a sua especificidade, e a forma muito própria como responderão ao problema enunciado, não seria operativo criar uma grelha geral de análise – procurando dar relevância às particularidades de cada caso em estudo. Assume-se, então, a estrutura de exposição que mais responde às necessidades de cada obra, resultando na obediência a critérios de análise definidos pelos próprios casos em estudo.

Apesar dessa variabilidade, a exposição de cada obra integra as regras enunciadas por Ricoeur nas fases da narrativa, expondo a flexibilidade que esta grelha apresenta. A partir da divisão da exposição em *prefiguração*, *configuração*, *refiguração*, é possível explorar separadamente a metodologia em cada fase.

Prefiguração – Estudo Bibliográfico

A *prefiguração*, enquanto estudo da pressuposição do ato de intervir, implicou um estudo baseado em documentos bibliográficos e a recensão crítica de informação acerca do objeto de estudo. Nesta fase é permitido o posicionamento da preexistência no campo histórico, crítico e criticável.

Configuração – Análise crítica

A *configuração*, enquanto ato de construção, implicou uma interpretação pessoal a partir da leitura atenta das peças de arquitetura dos projetos. Nestas peças gráficas encontrou-se fonte essencial que permitiu a criação de uma análise crítica do projeto de intervenção própria de uma investigação.

Ao escrevermos estamos a projetar, de alguma forma, a arquitetura de novo.⁵ Gostamos de projetar arquitetura e a análise de obras não pode, de facto, deixar de ser vista como uma re-projeção pessoal. Esta forma de projetar permite identificar a resposta à pergunta elaborada pelo tempo, isto é, o posicionamento crítico colocado na prática, a que a intervenção dá corpo. É através desta apropriação que se procura, através da escrita, saber ver para saber projetar.

Foram ainda enquadrados historicamente factos relevantes que permitiriam uma assertiva leitura das peças, recorrendo-se às necessárias fontes bibliográficas.

Refiguração – Leitura Crítica

A *refiguração*, a partir da ideia de releitura da obra, é realizada através do entendimento e da problematização da intervenção na obra, assim como a sua recessão posterior. A formulação de inferências e a criação de um juízo crítico permitiram enquadrar a obra face ao tempo pretendido.

A intervenção é lida sempre como uma intervenção arquitetónica e não arqueológica, urbana, histórica ou de restauro, ainda que, sendo arquitetónica, abarque também estas categorizações.

*El 'tradicionalismo' cultural ha pasado de ser un fantasma reaccionario a convertirse en un hecho de vanguardia, y conservar la historia constituye ahora una obsesión moderna.*⁶

Concentramo-nos no Presente, afastando-nos do novo romantismo, do deslumbramento cego pelo passado, exacerbado no seu carácter histórico e museológico. Rotulamos os casos em estudo como projetos de intervenção, procurado entendê-los sobretudo como um cruzamento de posturas face ao tempo, ancorados na topologia.

Objetivos

O trabalho procura abrir campos e expandir possibilidades ao estudo teórico do posicionamento do arquiteto, enquanto ator interventivo, na consciencialização da sua posição no espaço-tempo (cronotopo), enquanto tradutor de uma herança num legado e enquanto formador de uma consciência crítica sobre o tempo.

O presente documento funciona como uma aferição constante da intenção de associar as topologias do tempo, enunciadas por Pomian, às intervenções, bem como uma exposição das intervenções arquitetónicas a partir das fases da narrativa, enunciadas por Ricoeur, tal resultando no apoio de uma grelha estruturante de dupla entrada.

O estudo propõe uma hipótese na estruturação da referida grelha, mas não encerra a existência de outras perspetivas, ou o seu contraditório, como é expresso com a inclusão do caso do *Castelvecchio* enquanto fuga à regra. A anulação da distância face aos casos em estudo permitiu, a partir desta grelha, considerar outras perspetivas críticas sobre o tema, não menos importantes do que as que estruturam o trabalho. Procura-se entender:

De que forma intervir em arquitetura, consciente do necessário posicionamento crítico e ativo que o arquiteto, enquanto ator interventivo, deve expressar na maleabilidade do tempo através da matéria.

*A situação admite apenas a alternativa, ou seguir em frente, ou estagnar no caos que nos encontramos. Perante este dilema decidimos optar pela primeira posição, com a esperança firme de que ela é a única possível para aqueles que nasceram para aumentar ao passado algo de presente e algumas possibilidades de futuro, para aqueles para quem viver é criar alguma coisa de novo, não pelo desejo estúpido de ser diferente, mas pela imperiosa determinação da vida que não admita qualquer paragem ou qualquer estagnação sob pena de que a posteridade nos não perdoe.*⁷

5. Ideia referida na conferência: “Una pequeña casa. 1923”, por Josep Quetglas, na Casa-Atelier José Marques da Silva, 27 de setembro de 2015
6. Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, p.65.
7. Fernando Távora, “O problema da Casa Portuguesa”, in *Cadernos de Arquitectura*, 1

Sumário

Resumo	3
Abstract	4
Introdução	5
Sumário	13
Prólogo	
Ou <i>o sacrifício do presente</i>	16
Topologia do Tempo	19
Estacionária	23
Linear	25
Cíclica	29
Estruturas	35
Narrativa	39
Arquitetura e Narrativa	39
Cronotopo	46
Estacionária <i>Piazza Alicia e Chiesa Madre</i>	49
Linear <i>Tribunal de Gotemburgo</i>	97
Cíclica <i>Tempio Malatestiano</i>	161
Estruturas <i>Castelvecchio</i>	235
Análise comparativa	259
Considerações finais	263
Bibliografia	273
Créditos das Imagens	279

Topologia do Tempo	ESTACIONÁRIA	LINEAR
	PIAZZA ALICIA E CHIESA MADRE Salemi, Itália	EXTENSÃO DO TRIBUNAL Gotemburgo, Suécia
PREFIGURAÇÃO	Salemi 50 Território 50 Estrutura Urbana 50 Chiesa Madre 51 Desastre 52 Terramoto 52 Abandono 52 Destruição Chiesa Madre 52 Estratégia Urbana 54 Proposta de plano 54 Belice 1980 54 Plano implementado 56	Do Romântico Nacional ao Academismo Classicista 97 Concurso 98 Proposta de 1913 99 Proposta de 1915 103 Proposta de 1916 107 Integração no Construído 109 Preexistente 110 Proposta de 1918 113 Proposta de 1920 115 Proposta de 1924 119 Proposta de 1925 120
CONFIGURAÇÃO	Dois momentos de um projeto 57 Percursos 57 Piazza Alicia e Chiesa Madre 61 Intenções 63 Intervenção 63 Metodologia 64 Praça 65 Igreja 67 Intenções 67 Materializar 68 Planificar 68 Talhar 69 Limpar 70 Análise 71	Do Classicismo ao Modernismo 121 Proposta de 1933 121 Proposta de 1934 123 Proposta de 1935 126 Proposta de 1936 133 Proposta de 1938-39 135 Proposta Construída 136 Simbiose 142 Modernismo e Justiça 143 Contexto-Envolvente 144
REFIGURAÇÃO	Tempo da Intervenção 83 Legado 84 O passado enquanto legado para o futuro 84 Ruína 85 Revolução – Reação 87 Esquecimento 87 Vazio 88 Continuidade e Manutenção enquanto reposta 89 Diferenciação 90 Na suspensão, o tempo futuro 90 Suspensão 90 Despojo 91 Serenidade 91 Compostura do silêncio 92 Paralisação da ação 93	Princípio de Reflexão 145 Discurso antagónico 147 Continuidade 147 Estilos 150 Unidade, no ensino 150 Experiência enquanto instrumento de projeto 151 Modernismo 153 Princípio de Confirmação 155 Tempo Linear 157

CÍCLICA		ESTRUTURAS	
TEMPIO MALATESTIANO Rimini, Itália		CASTELVECCHIO Verona, Itália	
Fundação	165	Aproximação histórica	237
Chiesa de San Francesco	165	Encomenda	237
Extensão	169	Preexistência	238
Intervenção com Alberti	175	Ritmo da obra	240
Renascimento, reflexão consciente	175	Arquitetura e Crítica	240
A intervir	177	Material	241
Intervenção como Interpretação da preexistência	181	Movimento de entradas	242
Intervenção como Crítica à preexistência	185	Fachada Galeria – simetria	242
Análise	187	Pátio	244
Fachada principal	187	Interior	246
Cidade	188	Exposição	247
Elementos de transição. Entre o existente e o novo	189	Percurso	247
Fachadas Laterais	193	Torre nordeste	247
Remate da fachada principal	198	Rasgo de Cangrande	249
Interior	200	Escavações demolições criativas	249
Cúpula	201	Movimento	250
Intervir em algo desvalorizado	202	Cobertura descoberta	252
Intervir em algo desvalorizado – Paul Ricoeur	205	Pódio para estátua	253
Projeto Global	206	Vazio	255
Concinidade – a parte e o todo	208	Receção	256
Arquitectura naturante, arquitectura naturada	209	Inteligibilidade	256
Diferentes leituras	211		
Intervenção através do <i>De Re Aedificatoria</i>	213		
Clássico referência Antiguidade	214		
Arquitetura romana	215		
História	216		
Imitação	217		
Inconclusão	218		
Obra Incompleta	223		
Repondo a obra	224		
Presente	233		

Prólogo

Ou o sacrifício do presente *

É essencial saber a idade da matéria de trabalho. No intervalo do efêmero ao eterno, $[0: +\infty[$ fazemos arquitetura com uma intenção temporal, com matéria deste arco temporal, para funções com uma determinada validade, para representar o *statu quo*, para deixar uma marca, ou apagá-la.

A nossa ação acontece num tempo específico. E situar-nos no tempo implica entender aquilo que os nossos precedentes realizaram, para nos situarmos e construirmos corretamente o futuro, melhorando sempre o passado imperfeito que nos antecede. Se não o conhecermos, iremos cometer os mesmos erros, as mesmas imperfeições, os mesmos defeitos. Na procura de uma justo desenvolvimento, e de uma correta realização do *continuum* onde nos inserirmos, utilizamos todo o conhecimento existente para reforçar a ideia de evolução.

Um espaço não se caracteriza somente pela sua componente física. O espaço do Homem é um espaço codificado que lhe permite múltiplas interpretações. Quando nos inserimos no *continuum* não podemos deixar de estar atentos a estas características, enquanto matéria de trabalho.

Caminhamos sobre uma base, onde também nela construímos, respondendo às necessidades. Escavando aqui, adicionando ali. Alteramos a topografia e a paisagem e nelas nos inserimos. Estudemos este chão, que também é matéria e material de construção física e psicológica. A obra é a construção do mundo que o Homem encontra para responder às suas necessidades. Marca o presente para o futuro.

Somos presentes num lugar onde nada se suspende num pendular *continuum* – esta sequência ininterrupta – da vida. Garrett representa-nos os prejuízos do Sebastianismo e aponta a ideia de devir: “proscrever o passado, e indicar o futuro”.¹ Conscientes do lugar do mundo que plantamos, não escapamos da tradição e da fatalidade, nesta linha de pensamento. “A presença é como uma lacuna no fluxo da história, onde subitamente deixa de ser passado e não é futuro.”² É a correta presença que ambicionamos. A arquitetura é um documento único do arquivo do Humanismo. É nela que definimos um habitar, e nela que inscrevemos a nossa vida. O que são as cavernas pintadas, os vestígios dos castros, a presença das ruínas romanas... Esta ideia não termina no tempo da arqueologia, mas continua pelo tempo da história e sempre no tempo da arquitetura.

Quando colocamos uma pedra sobre outra, estamos a construir uma parede de uma obra que, para além de funcionar, irá também representar. Emparedando, definimos um espaço, condicionamos outro, promovem-se hierarquias, definem-se publicidades. Definimos, escrevemos e inscrevemos na história o tempo de hoje. É pois possível olhar o mundo como um conjunto de documentos in/escritos num determinado espaço. O mundo abre-se como um arquivo vivo. É na resistência ao passar do tempo que pretendemos fazer a nossa residência.

* (...) O sacrifício do presente é um dos ritos que mutilaram o homem desde as origens. Cada minuto se dissolve em fragmentos de passado e de futuro. Exceto na fruição do prazer, nunca nos entregamos àquilo que fazemos. É o que vamos fazer e o que fizemos que constrói o presente num fundo de eterno desprazer. Na história coletiva, como na história individual, o culto do passado e o culto do futuro serão igualmente reacionários. Tudo o que se deve construir constrói-se a partir do presente. Para isso devemos usar as nossas únicas armas – a razão, a imaginação, a ousadia, a liberdade/responsabilidade, sem outros limites que não sejam os do rigor consigo próprio, com consciência de que o que vale radicalmente para cada um, vale para todos, agindo sempre como se nunca devesse existir futuro. (...) Alexandre Alves Costa; Textos datados; “A Juventude Universitária e o Futuro”; Coimbra; E|d|arq; 2007; pág. 225-228

1. Almeida Garret, *Obras de Almeida Garret*, pp.994-995.
2. Peter Zumthor, *Presença em Arquitetura – Sete Observações Pessoais*, palestra na Escola de Arquitetura da Universidade de Tel Aviv.

ESTRUTURA DE POMIAN

Maneiras de visualizar o tempo

Cronometria

Cronologia

Cronografia

Cronosofia

1. Acontecimentos

2. Repetições

Topologia do Tempo

Estacionária

Linear

Cíclica

3. Épocas

4. Estruturas

ESTRUTURA UTILIZADA

Nota introdutória

Cronometria, Cronologia, Cronografia, Cronosofia

2. Repetições

Topologia do Tempo

Estacionária _____ *Piazza Alicia e Chiesa Madre*

1. Acontecimentos

Linear _____ *Tribunal Gotemburgo*

3. Épocas

Cíclica _____ *Tempio Malatestiano*

4. Estruturas _____ *Catelveccchio*

Topologia do tempo

Na estruturação da coleção dos casos em estudo detetamos interessantes relações com as ideias de Krzysztof Pomian enunciadas no seu livro *L'ordre du temps*, especialmente no que diz respeito à conceção da topologia do tempo, da qual Paul Ricoeur fez uma análise no seu livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. É através desta análise³ que iremos introduzir o pensamento de Pomian, evocando o texto original “L'ordre du temps”, para relacionar com os casos em estudo.

É através das relações criadas entre os casos em estudo e os enunciados de Pomian que se estabelece a organização e narrativa criada para a presente dissertação e estruturação dos casos em estudo. Revelando-se a filosofia de Pomian como fundação dos casos em estudo, surge a necessidade de apresentar globalmente as ideias do filósofo que irão acompanhar o desenvolvimento de cada uma das obras em estudo, de forma mais ou menos evidente. Neste momento inicial são apresentadas enquanto um todo, suscitando uma leitura comparativa entre as diferentes topologias e/ou categorias.

Partindo para uma leitura arquitetónica baseada nas ideias de Filosofia da História de Pomian, apresentam-se sucintamente as relações estabelecidas que, na análise de cada um dos casos em estudo, serão naturalmente aprofundadas.

No quadro à esquerda é enunciada a estrutura de Pomian, da qual se partiu para apresentar a estrutura que melhor corresponde à leitura comparativa dos casos em estudo.

Nota:

Para este capítulo, dada a natureza das fontes utilizadas, optou-se por utilizar textos complementares aos enunciados apresentados, citações originais ou textos de referência para a análise desenvolvida.

Os textos em caixa branca correspondem às palavras de Krzysztof Pomian enunciadas no seu livro *L'ordre du temps*, enquanto os textos em caixa cinza dizem respeito à análise de Paul Ricoeur do livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* sobre o mesmo assunto.

3. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Para facilitar a leitura e a interpretação do texto, optou-se por excepcionalmente nesta análise traduzir livremente para português os excertos citados a partir de da versão inglesa e castelhana, nomeadamente: – Paul Ricoeur; *Memory, History, Forgetting*, pp.153-161, tradução de Kathleen Bamey e David Pellauer – Paul Ricoeur; *La memoria, la Historia, El Olvido*, pp. 198-207, tradução de Agustín Neira.

Paul Ricouer explica que: “(...) o longo discurso [do capítulo “tempo histórico”] consagrado a um passado especulativo e claramente teórico da nossa noção de tempo histórico tem a finalidade de recordar aos historiadores um certo número de coisas como:

- A operação historiográfica procede uma dupla redução: a da experiência viva da memória e também a da especulação multimilenária sobre a ordem do tempo;
- O estruturalismo que fascinou várias gerações de historiadores é próprio de um instante teórico que, pelo seu lado especulativo, se situa no prolongamento das grandes cronosofias teológicas e filosóficas, à maneira de uma cronosofia científica, incluindo a cientificista;
- O conhecimento histórico talvez não termine nunca de lidar com estas perspectivas do tempo histórico, quando se fala de tempo cíclico ou linear, de tempo estacionário, declínio ou progresso. Não, seria pois, tarefa da memória instruída pela história preservar o traço desta história especulativa através dos séculos e integrá-la no seu universo simbólico? Seria o destino final da memória, não antes mas depois da história. Os palácios da memória – lidos em “Confissões” de Santo Agostinho – não só detêm recordações de acontecimentos, regras de gramática, exemplos de retórica, mas guardam também teorias, incluindo aquelas que, com o pretexto de abraçar, estiveram em risco de eliminá-la.⁴

Cronometria: ciclos curtos ou longos de tempo, que ocorrem e circulam ciclicamente, como o dia, a semana, o mês ou o ano.

Cronologia: tempo linear de longos períodos, como o século, o milénio, cuja escansão é pontuada de diversas formas através de eventos fundamentais e fundadores. Muito próxima das intenções da disciplina da história, a cronologia permite determinar as datas e a ordem dos acontecimentos históricos, agrupando-os em sequências lógicas.

Quer a Cronometria, quer a cronologia são passíveis de serem medidas através de relógios, calendários entre outros. São por isso quantitativas. À cronologia é adicionado o carácter qualitativo, em determinados intervalos temporais.

Cronografia: cria um tempo amorfo, isto é, através de sistemas de notação [implicam portanto um interveniente ativo/crítico] prescinde-se do calendário, e por isso do carácter quantitativo. Os episódios anotados definem a sua posição na relação com outro: sucessão de acontecimentos únicos, bons ou maus, alegres ou afletivos. Este tempo não é cíclico nem linear, mas amorfo. É a cronografia que relaciona a crónica apresentada com a posição do narrador, antes que o relato destaque a história narrada do seu autor.

Cronosofia: ultrapassa o projeto da história crítica. “O cultivo de múltiplas famílias de pensamentos, que manobram o tempo segundo tipologias admiráveis que opõem tempo estacionário a tempo reversível, o qual pode ser cíclico ou linear. A história que se pode fazer destas grandes representações equivale a uma “história da história”, da qual os historiadores nunca se libertarão completamente, já que se trata de assinar uma significação para os factos: continuidade vs descontinuidade, ciclicidade vs linearidade, distinção de períodos ou eras. A história é aqui confrontada (...) com a ordem do pensamento que ignora o sentido dos limites. Para as categorias que dela derivam, nunca pararam de construir a “arquitetura” temporal da “nossa civilização”.⁵ Neste aspeto o tempo da história procede tanto por imitação desta imensa ordem do pensável, como por superação da ordem do vivido.

O tempo histórico foi conquistado principalmente à custa de grandes cronosofias da especulação sobre o tempo, mas com o custo de uma drástica auto-limitação.”⁶

Nota introdutória

Procura-se não restringir a leitura do tempo da forma que a Fenomenologia determina como “tempo vivido”, isto é, procura-se ler o tempo presente para além da consciência do Eu – por exemplo, a leitura de um calendário permite o manifesto afastamento desta questão. Se, por um lado, nos interessa perceber a abrangência que as nossas ações (arquitetónicas) têm para lá do tempo assimilado (tempo consciencializado) pelo Eu, por outro lado interessa-nos perceber como o Eu lê os tempos que não os vividos, isto é, não experienciados objetivamente.

Krzysztof Pomian, em *L'ordre du temps*, pretende que a especulação faça parte da História, incluindo novas perspectivas do tempo histórico, como cíclicas, lineares e estacionárias. Pomian aponta a memória como a ferramenta através da qual se deveria perpetuar a história especulativa.

Pomian distingue quatro maneiras de visualizar o tempo e de o transferir para signos. São eles a **cronometria, cronologia, cronografia e cronosofia**.⁷ (ver quadro da página anterior). Estas quatro construções da consciência ignoram a distinção entre mito e razão, entre filosofia e teologia e entre especulação e imaginação simbólica. Esta ordem depende essencialmente de um pensamento que se desdobra a partir do conhecido. A História (dos historiadores) permanece dentro do limite definido como conhecido⁸, mas neste trabalho, seguindo os princípios de Pomian, procuraremos não ser por estes limites restringidos. A visualização do tempo mais utilizada por Pomian é precisamente a cronosofia.

Pomian estrutura o seu discurso com base em quatro categorias, próximas à prática historiadora: **Acontecimentos, Repetições, Épocas, Estruturas**. Iremos focar-nos nas *Repetições*, onde analisaremos as topologias do tempo aí definidas, integrando na sua análise, a categoria dos *Acontecimentos* e das *Épocas*. Iremos também analisar *Estruturas*.

4. Paul Ricouer, *Memory, History, Forgetting*, p.160.
5. “Or il est clair qu’en passant du temps naturel vers l’artificiel du spontané vers l’imposé, du qualitatif vers le quantitatif et, à l’intérieur vers l’imposé, du qualitatif vers le quantitatif et, à l’intérieur de ce dernier, des durées courtes vers les longues et de la basse vers la haut précision, on va aussi de l’ancien au récent. Les composantes de l’architecture temporelle de notre civilisation – comme de toute civilisation, d’ailleurs – sont donc autant de strates qui se sont superposées les uns sur les autres au cours de l’histoire. Le temps et lui-même un objet temporel.” In Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.ix.
6. Paul Ricouer, *Memory, History, Forgetting*, p.156.
7. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.ix.
8. Paul Ricouer, *Memory, History, Forgetting*, p.155.

Repetições

A segunda articulação do tempo enunciada por Pomian é a de “Repetições”. A ideia de repetição está articulada com a ideia de uma direção, uma ordem de sucessão, um sentido.

Pomian introduz o tempo como o resultado da coordenação entre um conjunto de factos e as mudanças representadas ou programadas por um objeto invisível, a que atribui um sentido, introduzindo, assim, o tempo na história.

Pomian define a topologia do tempo de três formas distintas: estacionária, cíclica ou linear (progressiva ou regressiva). O sentido – que atrás se referiu – permite estabelecer relações com passado longínquo ou recente, com o presente e com o futuro. “Destas orientações de grande escala, o presente torna-se importante, recebendo um lugar significativo no conjunto da história”.¹⁰ Entre outras é possível justificar a esperança, a nostalgia e por vezes as ansiedades.

Veja-se que é sobre estas três palavras (esperança, nostalgia e ansiedades), que Ricoeur termina a sua leitura sobre Repetições.

*Romper com todas as cronosofias para beneficiar uma de certo agnosticismo metódico, a respeito da direção do tempo. Quem sabe se não é desejável que assim seja, se a história deve permanecer interessante, isto é, continuar a falar de esperança, de nostalgia e de angústia.*⁹

Comparemos a forma de introduzir o tempo na história com a forma como se introduz o tempo na arquitetura. Cada uma das três formas de organizar o tempo será analisada detalhadamente na sua relação com os casos arquitetónicos em estudo.

(...)

*C'est la coordination d'une suite de faits avec les changements représentés ou programmés par un objet invisible chargé de lui conférer un sens qui introduit dans l'histoire un troisième partenaire : le temps. Il s'agit alors de le caractériser et notamment d'en définir la topologie, de préciser s'il est stationnaire, cyclique ou linéaire et, dans ce dernier cas, s'il est progressif ou régressif. Ce faisant, on établit les relations entre le passé lointain, le passé proche, le présent et l'avenir, et on détermine ainsi la place du présent dans le tout de l'histoire, en justifiant tantôt les espoirs, tantôt les nostalgies, tantôt les angoisses.*¹⁰

Topologia do Tempo: Estacionária

Na topologia do tempo definida como estacionária, não é possível distinguir o passado, o presente e o futuro. A ordem de sucessão, ou o sentido, é insignificante na leitura da história. É antes valorizada uma abordagem que se opõe ao seu próprio princípio: tornar os factos inteligíveis.

Pensemos na *Piazza Alicia*, em Salemi, onde convivem o contínuo e o descontínuo, ou seja, o evento passado tornado estação, e o presente que vive esse espaço quotidianamente. Existe uma intenção arquitetónica de tornar um tempo específico visível, de tornar essa estação inteligível.

Facilmente se compreende o erro da frase anterior: em arquitetura não congelamos um facto do tempo, mas sim a sua marca, o seu registo. A nível do pensamento arquitetónico a invisibilidade do acontecimento (tendo em conta o tempo como construção da consciência) faz-se sentir a partir da anotação, da forma como se organiza o espaço e de como se criam permanências a partir dos registos criados pelo tempo.

Tornar os factos inteligíveis poderia ser o mote desta obra, ao redefinir os limites da *Piazza Alicia* prolongando-a para dentro do espaço da antiga igreja, mas não deixando de ler este espaço – antes interior – como ambíguo. É notória a intenção de fazer permanecer algumas colunas que definiam a nave principal, assim como de todos os dados onde estas assentavam. Estes dados e colunas estavam deslocados, perdidos no monte de destroços; a sua relocalização denota a necessidade de criar uma leitura a partir do que existiu.

A ideia de um tempo estacionário está ainda associada à obra de Siza em Salemi tendo em conta que existe um congelamento do passado, uma aceitação da destruição e da atribuição de relevância (histórica) à (sobre)vivência do acontecimento e finalmente a criação de uma alegoria da ausência tornada presença.

Quando falamos da intervenção em Salemi, integranda na topologia do tempo estacionária, não ignoramos um acontecimento específico, que despoletou a intervenção em estudo: o terramoto que deixou atrás de si um rasto de destruição. Este acontecimento enquadra-se na ideia de *Événements*, defendida por Pomian.

[1] Fotografia após a demolição dos paramentos e consolidação da ruína.

[2] 2015 – Intervenção na ruína.



[1]



[2]

9. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.158.
Sobre esta passagem, Ricoeur faz uma nota onde define que Pomian declara que o risco da conceção de um tempo linear cumulativo e irreversível é parcialmente verificado por três grandes fenómenos: o aumento da população, a energia disponível e a quantidade de informação armazenada na memória coletiva. (Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, pp.94-95.)
10. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.37.
11. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.38.

*Si le temps est supposé stationnaire, le passé, le présent et l'avenir ne diffèrent pas; l'ordre de succession et alors insignifiant et l'histoire est éliminée au profit d'une approche qui s'y oppose dans son principe même, bien qu'elle vise, elle aussi, à rendre les faits intelligibles.*¹¹

Acontecimentos

Événements é a mais evidente e a menos especulativa das quatro categorias definidas por Pomian. O acontecimento é um facto determinado individualmente e que consegue estabelecer todas as relações sem auxílio, sendo, por isso, determinada a sua primazia.

“Reduzida à esfera da visibilidade, a chegada do acontecimento à percepção seria injustificada. Uma aura de invisibilidade, que é o próprio passado, rodeia o acontecimento e entrega-o a mediações, a objetos de busca e não de percepção. Com o invisível entra em jogo a especulação e propõe-se uma ‘tipologia histórica das cronosofias’.”¹² No fundo, um acontecimento é o lugar onde são conquistadas as relações entre o contínuo e o descontínuo.

Poderia afirmar-se que a atribuição da topologia do tempo Estacionária é apenas realizada desde o momento do Acontecimento. A ideia de um passado, igual ao futuro e que passa pelo presente sem qualquer alteração, acontece de facto a partir desse evento. A intervenção de Siza e Collovà não é mais do que tornar permanente o provisório, assumindo a destruição passada como presente e projetando-a para o futuro.

*Si le temps est supposé **linéaire**, il progresse vers une perfection future ou régresse à partir d'une perfection initiale ; l'avenir sera donc soit supérieur soit inférieur au présent qui, à son tour, est soit supérieur soit inférieur au passé.*

Pour intégrer une longue suite des faits dans une telle progression (ou régression) monotone, on peut la couper en segments composés de faits voisins dont on identifie les caractères communs censés exprimer les propriétés d'un segment correspondant du changement invisible. Plusieurs segments successifs de ce dernier étant ainsi individualisés, l'histoire se trouve divisée en “âges”, «siècles», «périodes», «stades» ou «époques», qu'on imagine souvent analogues à ceux que traverse au cours de sa vie un être humain.»¹³

3. ÉPOCAS

É talvez a cronosofia mais inquietante, atendendo à sobreposição da cronologia, para dividi-la em largos períodos (exemplo Antiguidade, Idade Média, Modernidade...). As épocas assemelham-se à vida biológica na medida em que lhes são atribuídos um nascimento e uma morte.

Na verdade, o conceito de épocas não se presta a uma conceção distinta da cíclica ou linear, estacionária ou regressiva. É através das épocas que se cria uma impressionante síntese organizativa do tempo histórico de múltiplas formas. O teto a atingir é a possibilidade de uma história sem direção ou continuidade. É aqui que, de acordo com Pomian, o tema das estruturas se sobrepõe ao tema das épocas.

É possível fazer história sem periodização? Não apenas ensinar história, mas produzi-la? “Deveríamos separar no espaço formas de civilização que somente imaginamos como separadas do tempo.” (Claude Lévi-Strauss) (...) A história não pode agarrar-se a um espaço de extensão sem horizonte de espera, já que “ocasionalmente a história é cumulativa – por outras palavras, que os números podem ser somados para formar uma combinação favorável.”¹⁴

Topologia do Tempo: Linear

Se o tempo é assumido como linear, o progresso é feito em direção a uma perfeição futura, ou regressando a uma perfeição inicial. O futuro será, por isso, superior ou inferior ao presente que, por sua vez, será superior ou inferior ao passado.

Para criar um sentido numa série de factos, em que exista uma progressão ou regressão, dividem-se estes factos em segmentos, teóricos, criando grupos de acontecimentos vizinhos com características comuns, correspondendo as propriedades de um segmento a uma mudança invisível. Os segmentos, a partir dos quais se organizam os factos, variam na sua dimensão, sendo a história dividida em “idades”, “séculos”, “períodos”, “fases” ou “épocas”.

*Como na noção de acontecimento, a noção da arquitetura do tempo histórico conquista-se sobre a desintegração do tempo global da história, da qual surge o problema das relações entre diversos tempos locais.*¹⁵

É, assim, introduzida brevemente a articulação do tempo “Épocas”, que Pomian define como múltiplas formas de ordenar o tempo histórico através de periodização.

A obra de Asplund em Gotemburgo, nomeadamente evolução deste projeto de arquitetura, é exemplar da transformação na leitura do tempo, e, por isso, das diferentes topologias de tempo empregues. Se analisarmos as primeiras propostas de Asplund, em que é utilizado o estilo romântico nacional sueco, poderíamos afirmar que, à semelhança do caso em estudo anterior, se trataria de uma obra em que se procura uma visão do tempo estacionário, em que o passado será igual ao futuro. Através da mudança imposta pelo modernismo – com o corte dos estilos académicos e a procura do novo – entende-se que a leitura do tempo passa a ser não estacionária, ou cíclica, mas antes de procura de um desenvolvimento. No projeto construído do tribunal, Asplund evidencia a progressão de forma muito clara.

Após abandonar a ideia da construção de um edifício de raiz, e se enveredar pela ideia de um desenvolvimento, foi proposto um conjunto de projetos em que a extensão do tribunal segue os princípios do existente, no que diz respeito ao resultado formal. Porém, paulatinamente, Asplund vai impondo na obra novos princípios que estabelecem uma cisão com o passado, introduzindo uma novidade e definindo uma linearidade do tempo.

A evolução a partir do existente é reconhecida não apenas a partir dos alçados, que formalmente estabelecem uma conexão muito clara com o existente – progredindo na procura de uma perfeição futura – mas principalmente no desenvolvimento do espaço interior. Apesar de Asplund seguir os princípios estabelecidos a partir do edifício existente, como as dependências no limite do edifício e a circulação no interior em torno de átrios, a forma como se integra neste princípio outras ideias – por exemplo, o trabalho da luz – acrescenta uma dimensão significativamente moderna, sem deixar de ser entendida como uma extensão.

12. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.26.

13. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p. 38.

14. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.159.

15. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.157.

Krzysztof Pomian refere a importância que esta topologia do tempo apresenta, assim como os riscos associados: a exceção ao pensamento do tempo da história como linear é diminuta e totalmente aceite a leitura do tempo como cumulativo e irreversível.

Pomian acrescenta ainda que o facto de se olhar o tempo da história como linear, cumulativo e irreversível está relacionado com o centralismo europeu. Por outras palavras, é uma leitura que sugere a superioridade europeia tendo em conta a história construída cumulativamente ao longo do tempo, quando comparada com os povos considerados ‘sem história’ como, por exemplo, os indígenas dos outros continentes. Com a topologia linear existe uma confiança no futuro, delineando uma confiança na cronologia, situando os acontecimentos, colocando-os em relação, evidenciando o devir histórico.

George Kubler ajuda-nos a compreender os riscos para os quais Pomian nos adverte: “Estabelecer uma ordem cronológica não chega, já que a cronologia absoluta limita-se a dispor os momentos do tempo segundo a sua própria sucessão sideral. O perpétuo problema com que o historiador se vê confrontado tem sido sempre o de encontrar o princípio e o fim dos fios dos acontecimentos.”¹⁶

Olhando a obra de Asplund facilmente se localiza o encosto entre dois tempos, entre duas partes da obra. A alheta na fachada principal entre as duas é sintomática. Porém, se a alheta marca o início da nova construção, o fim da preexistência não existe, tendo em conta a continuidade dos alinhamentos, ou o reflexo da preexistência no novo vidro espelhado do pátio. Assim, o devir histórico enunciado por Pomian como característico desta topologia do tempo acontece também aqui, mas com a limitação do encontro ou definição do limite que Kubler propõe.

Esta obra apresenta duas facetas em relação ao tempo linear. Por um lado, está de acordo com o definido por esta topologia: a ideia de tempo linear aplicada a esta obra acontece quando se coloca lado a lado, e de uma forma contínua, ou melhor, estabelecendo continuidades, vários acontecimentos, como sejam a fachada pré-existente e a nova intervenção (acontecimento enquanto facto determinado individualmente, que consegue estabelecer todas as relações sem auxílio). São dois momentos históricos aceites e independentes, mas com uma relação estabelecida entre eles.

Por outro lado, esta intervenção não é simplesmente do tipo linear, cumulativo e irreversível. No nosso entendimento, a introdução desta extensão altera a leitura do edifício existente, possibilitando a releitura de uma forma distinta da que seria proporcionada se a extensão não tivesse sido construída, ou se tivesse sido executada de outra forma. O tempo não é, por isso, irreversível, pois a leitura do tempo passado foi alterada, pela acumulação de uma continuação, linear, da obra. Se atentarmos na configuração do pátio pré-existente no edifício original, encontramos um espaço contínuo, sem interrupção no seu ritmo, com os quatro alçados semelhantes. Ao ser demolida

uma das alas, este ficou aberto; foi então encerrado com um plano de vidro que, espelhando o pátio, o duplica, alterando visualmente a sua proporção. Por outro lado, este pano de vidro não vai até ao topo, sendo perfurado com vãos no segundo piso, possibilitando uma dupla leitura. Poeticamente, este pátio é o mote do projeto: o reflexo do passado atravessa a zona da intervenção, futura, de uma forma não física, mas lida pela nossa consciência.

[3] Tribunal de Gotemburgo. Vista desde a praça.

[4] Tribunal de Gotemburgo. Vista da nova extensão.



[3]



[4]

16. George Kubler;
A forma do Tempo: observações sobre a história dos objetos, p.112.
17. Krzysztof Pomian,
L'ordre du temps, p.71.

*Pendant tout le XIXe siècle, les philosophes de l'histoire et les historiens professionnels ne conçoivent de temps que linéaire. Les exceptions sont rares et ne font pas le poids. Le Temps Linéaire, cumulatif et irréversible, est à tel point identifié au temps de l'histoire elle-même que les peuples chez lesquels on ne prévient pas à le déceler sont tout simplement les peuples sans histoire, les Naturvölke.*¹⁷

*Enfin, si le temps est supposé **cyclique ou oscillatoire**, l'avenir sera une répétition plus ou moins exacte du passé. Quant au présent, pour en déterminer la position, il faut savoir quelle phase du cycle on est en train de parcourir; dans une phase ascendante, le temps est localement progressif et il est localement régressif dans la phase descendant; on voit que la division en périodes n'est pas forcément liée au temps linéaire.¹⁸*



[5]

Topologia do Tempo: Cíclica

Na sua análise topológica, Pomian reserva para o final o tempo cíclico ou oscilatório. No tempo cíclico ou oscilatório, o futuro será uma repetição mais ou menos exata do passado, o que, em nossa opinião, tira bastante protagonismo ao presente.

O presente é determinado a partir da posição do ciclo em que se encontra, permitindo a leitura de fases ascendentes ou descendentes, consoante o tempo é progressivo ou regressivo. Verifica-se, por isso, que a divisão do tempo em épocas é possível não apenas através da conceção linear do tempo, mas também da conceção cíclica.

A imagem que representa esta topologia seria um ponto que percorre um círculo (o tempo cíclico que percorre sempre o mesmo caminho) enquanto este círculo está a realizar um movimento linear (linearidade do tempo).

A intervenção de Alberti realiza-se no início de um tempo de forte mudança em que a perspetiva sobre a história foi abruptamente alterada. Na Idade Média, o tempo, integrado na conceção de Deus, é caracterizado como um tempo linear e irreversível, porque se afasta do ponto zero do calendário e jamais voltará. Porém, topologicamente é caracterizado como um tempo estacionário, da verdadeira Igreja, fiel à palavra de Deus, que se mantém todos os dias, sem solução de continuidade, desde o período apostólico até ao presente.¹⁹

No Renascimento estabelece-se uma rutura na conceção do tempo, afirmando o presente não como uma continuação fatídica do passado, mas antes como uma renovação, um renascer. O *Tempio Malatestiano* insere-se numa ideia de tempo cíclico, ou oscilatório, retomando a Antiguidade Clássica, “renascendo” a partir da morte do Gótico. Se atrás vimos que o presente no tempo cíclico não tem tanta importância e que se resume a uma posição, na relação com o *Tempio Malatestiano* ele irá ter protagonismo como ponto de rutura e re-início de ciclo.

A distância entre o tempo do passado e o tempo do presente, não sendo eliminável, é reduzida através da arquitetura. Face à irrecuperabilidade do tempo perdido, que não poderá ser como era, permite-se uma concessão estoica do eterno retorno ao igual.

Existe, por isso, um confronto entre a perspetiva cíclica do tempo – no Renascimento a partir da Antiguidade Clássica, defendida pelos humanistas – que interrompe a perspetiva linear e irreversível do tempo, defendida pela consciência religiosa.

Existem duas linhas de partilha: entre o presente e o passado próximo; e entre este passado próximo, desvalorizado, e o passado longínquo, sede de exemplo, de norma, de modelo. Todo o período entre a antiguidade e o presente é tratado como um buraco negro, uma época intermédia caracterizada de uma maneira puramente negativa.

É desta forma que os humanistas renascentistas introduzem, pela primeira vez, descontinuidades na leitura da história, e priorizam períodos da história

[5] A porta aberta através da qual se reúnem dois tempos.

18. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.38.

19. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.50.

profana que lhes interessam.²⁰ É consciencializada a distância, definida por uma Antiguidade que fora destruída e camuflada pela religiosidade cristã.

Em sentido inverso ao indicado, Alberti procurará camuflar a arquitetura gótica, com uma arquitetura Renascentista, fortemente baseada nos códigos clássicos. A nova fachada, se completa, faria ocultar todos os vestígios da Igreja de S. Francisco, apenas visíveis através dos vãos criados pelo novo alçado lateral, como se de um relicário se tratasse.

O momento de passagem entre um interior, do passado, e um exterior, contemporâneo, é definido pelo vão de entrada, dispositivo comunicante entre estes dois tempos: o interior é tempo passado próximo, e o exterior, referência ao tempo longínquo, profano, da Antiguidade Clássica e do presente.

A herança que os humanistas tomaram como sua fez com que fosse inculcada a ideia de que as obras criadas deveriam ser exemplares. É disso indício o escrito de Alberti onde defende que não se construa de forma incompetente:

Ebbene, dall'esempio degli antichi, dai consigli degli esperti, e da una pratica continua, s'è ricavata un'esatta conoscenza dei modi in cui quelle opere meravigliose venivano condotte, e da queste conoscenza si sono dedotte delle regole importantissime; le quali o possono essere in guisa alcuna trascurate da chi vuole — e tutti certo lo vogliamo — costruire in modo non incompetente.²¹
Retour, renouveau, renaissance: tous ces termes montrent bien que pour les humanistes le temps de l'histoire est un temps cyclique ou mieux: oscillatoire.²²

E é, sem dúvida, esta forma de construir bem, que procura os exemplos do passado e os repete de forma mais ou menos exata. É nesta margem da cópia que se permite que o génio de Alberti se integre denotando, apesar da referência à antiguidade, a sabedoria de adaptar essas intenções ao seu tempo e, acima de tudo, sobre a base gótica do caso específico.

Porém, voltar à Antiguidade por si só não faz dos humanistas, onde se inclui Alberti, defensores de um tempo cíclico — apesar de nesta dissertação analisarmos apenas esse lado. Os humanistas admiram a Antiguidade, admitem o seu re-uso e compreendem que existiu uma distância temporal entre o início da religiosidade cristã e o seu presente. No entanto não ambicionavam que após o seu tempo regressasse o tempo que se seguiu imediatamente antes deles. Assim, alerta-se que a ideia de ciclo é apenas possível de instruir em retrospectiva pois, no seu tempo, o ciclo teria apenas um período. Em boa verdade, os humanistas sonham com um tipo de tempo estacionário, tal como o defendido nas utopias.

Poderá a obra de Alberti ambicionar um tempo estacionário, que vê a obra como permanente? Parece-nos que a criação da obra como modelo, ou mesmo a criação de tratados — que, de certo ponto de vista, poderão ser lidos como utopias, isto é, indicações precisas de como proceder, no futuro, mantendo o conhecimento do momento em que foi escrito — são indicadores desta ambição.

Cette notion d'un niveau indépassable correspond dans la pensée des humanistes à celle d'un temps stationnaire, temps du savoir tel qu'il est en lui même. Les œuvres qui atteignent à ce niveau, qui participent de ce savoir, sont indestructibles et gardent pour toujours leur valeur de modèles.²³

Procurou-se, sem dúvida, que o Tempio Malatestiano, mesmo no momento da sua execução, funcionasse como um modelo – veja-se a urgência com que a fachada foi iniciada e a sua difusão como cânone do Renascimento: obra exemplo do tratado.

*Non ce ne sono stati molti fra i latini, che abbiano raggiunto tale risultato. Il tempo presente è ancora capace di inventare cosa nuova, senza dover per forza ripetere il già detto.*²⁴

A ideia de tempo cíclico é ainda afastada pelos humanistas ao saberem algo que os antigos não saberiam, como sejam o desenvolvimento da técnica (novos instrumentos), ou o conhecimento de novos mundos. A ideia de novo conhecimento não está em consonância com a ideia de oscilação ou ciclo. Esta linearidade ou procura um futuro estacionário, ou uma evolução linear, seja progressiva, seja regressiva. Se a linearidade é cumulativa, a direção é progressiva.²⁵

Em Alberti parecem coexistir, sem contradição, duas topologias de tempo: um tempo eterno, cíclico-oscilatório; e um tempo “linear”, ou “discreto”, feito de decadência, de Renascimento, de contratempos e súbita aceleração.²⁶



[6]

[6] Tempio Malatestiano. Vão lateral.

20. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.45.
21. Leon Battista Alberti, *Re de Aedificatoria*, I, VI, 3. II, p.456, in Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.91.
22. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p. 46.
23. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p. 46.
24. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.91.
25. “Il motivo dell’eternità del mondo ritornerà nel corso dell’Umanesimo e del Rinascimento sotto le spoglie del tempo astrologico: in una concezione del tempo dove naturalismo, panteismo e immanentismo si intrecciano con la concezione astrologica della perfezione e dell’eternità dei cieli”, con “Una visione ciclica del tempo e della storia”, tramite i miti del “grande anno” e dell’eterno ritorno dell’identico. E soprattutto “il recupero dell’eredità teorica della classicità nella sua complessa ricchezza, il rinnovato studio dei presocratici, di Platone e dei platonici, l’attenzione per l’atomismo suscita dal felice ritrovamento de *De rerum natura*”, se da una parte spezzeranno “il monopolio della tradizione peripatetica”, dall’altro solleveranno degli interrogativi cui saranno date risposte solo nei secoli seguenti.” In Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.91.
26. “In Alberti, dunque, sembrano convivere, senza contraddirsi, due topologie del tempo: un tempo eterno, cíclico-oscilatório; e un tempo “lineare”, o meglio “discreto”, fatto di decadenze, di rinascite, di arretramenti e di brusche accelerazioni.” In Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.91.

Une autre leçon des exemples qu'on vient de discuter, c'est que l'histoire dans sa pratique, à moins de s'installer sur Sirius, ne rencontre jamais les processus cycliques, linéaires ou stationnaires à l'état isolé. La question chronosphique traditionnelle – le temps de l'histoire est-il cyclique, linéaire, stationnaire? – est simplement dépourvue de sens. Car les trois topologies du temps, qu'on a certes le droit de dissocier et d'opposer pour les besoins d'une analyse logique, sont, en réalité, imbriquées l'une dans l'autre.²⁷

Pendant des siècles, définir la topologie du temps de l'histoire humaine ou de celle de l'univers, c'est montrer que le changement de l'objet invisible mis en rapport avec la suite de faits prise en considération, ou celui qu'il programme, parcourt telle trajectoire et non telle autre. Identifiée à une suite d'événements situés dans la région sublunaire, et subordonnée à la nature représentée par le ciel étoilé, l'histoire est dotée d'un temps composé de cycles de durées croissantes, qui correspondent à l'alternance de la génération et de la corruption, et aux retours des phénomènes météorologiques et astronomiques; ces derniers décrivent dans leur course le cycle le plus long au terme duquel toutes des espèces sont censées retrouver l'état qui était le leur à l'origine. Il ne est tout autrement d'un temps de l'histoire rapporté à l'âme individuelle, soustraite à l'influence des astres et dont le voyage terrestre se fait dans une seule direction, et rapporté aussi à la révélation contenue dans les Écritures, on le définit comme linéaire et irréversible. D'où le problème que confronte la nature et la révélation, le temps cyclique du monde visible et le temps linéaire de l'invisible ; il se trouve au centre de la première moitié de ce chapitre.

(...)

Plus récemment, dans les premières décennies du XXe siècle, on a commencé à définir la topologie même du temps de l'histoire en fonction des rapports constatés entre les faits eux-mêmes; tournant important qui signe l'abandon de la philosophie de l'histoire au bénéfice des sciences sociales et qui est lié à la découverte, à l'intérieur même de l'histoire, des processus cycliques ou oscillatoires, d'abord, et des faits répétitifs ensuite. Mais, dès qu'on se rend dépendant des faits reconstruits par l'intermédiaire des sources, le temps de l'histoire éclate : les répétitions présentes ici sont absentes ailleurs, les directions des changements divergent, les rythmes ne sont pas les mêmes partout. Au lieu d'une topologie du temps global de l'histoire, on a une pluralité de temps locaux topologiquement différents.²⁸

Repetições (conclusão)

Com a atribuição de uma topologia do tempo a cada um dos casos em estudo, não se excluem as restantes topologias, nem aquilo que é definido na topologia atribuída é estritamente seguido: em todos os casos se demonstrou que existem interações entre todas as topologias e que, muitas vezes, a própria arquitetura obriga a afastar-se da ideia topológica pura.

Pomian esclarece-nos isso mesmo: os processos não são isolados e a questão cronosófica tradicional é desprovida de sentido. Como tal, é pertinente estar sensível ao afastamento dos casos da topologia definida pura e às miscigenações entre as suas categorias.

A topologia do tempo aplicada na história humana fundamentava-se na demonstração da trajetória dos factos. A história era dotada de um tempo composto de ciclos e de durações cruzadas.

Mais recentemente (século XX) a história baseou-se nos relatórios dos próprios factos abandonando, dessa forma, a filosofia da história em prol das ciências sociais, aferindo simultaneamente, dentro da disciplina da história, os processos de repetições.

Renunciamos opor a um tempo de renascimento, um tempo de trevas, apontando oscilações indicadas por algum fenómeno cíclico, procurando avanços e retrocessos, exaltado o regresso às fontes, protegendo o gosto e os costumes da corrupção da acumulação dos efeitos da história? Não há mais batalhas entre os Antigos e os Modernos? Sem dúvida que não abandonaremos a luta da cronosofia do progresso contra o espectro das filosofias da regressão: o apelo a favor ou contra a modernidade segue esta panóplia de argumentos. Não admitimos o status cronosófico da ideia de tempo cumulativo e irreversível (muito familiar para os historiadores profissionais).²⁹

É com esta abertura sobre o tempo que procuraremos entender os diferentes casos em estudo. Trata-se de saber lê-los não de uma perspetiva cronológica, linear e irreversível, mas a partir do cruzamento das diferentes topologias, numa releitura do passado, do executado, procurando sempre uma progressão.

27. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.96.

28. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, pp.35-39.

29. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.158.

[1] As “estruturas” têm um importante papel numa das fases da operação historiográfica, onde a noção de estrutura entra em variadas composições, como a de conjuntura e de acontecimento. O nascimento das “estruturas” está associado às especulações de larga-escala no movimento da história global, ligado a uma dimensão operativa.

[2] A origem da estrutura pôde ser reconhecida quando a teoria se separou da história. (...) lidando a teoria apenas com entidades intemporais, enquanto a história lidaria com questões relacionadas com o início, o desenvolvimento das árvores genealógicas.

[3] É assim apresentada uma autonomia do teórico face ao experimental. (...) As estruturas são novos objetos, objetos de teoria, dotados de uma realidade e de uma existência demonstrável (da mesma forma que se demonstra a existência de um objeto matemático).

[4] (...) No último terço do século XX, a teoria da história teve que fazer frente à pretensão de dissolver a história numa combinação lógica ou algébrica, em nome da correlação entre processo e sistema, como se o estruturalismo tivesse depositado sobre a historiografia um pérfido beijo de morte.³⁰

[5] (...) neste esforço contra a hegemonia dos modelos estruturalistas, foram usados os conceitos de transição (...) competência, performance, (...) agente, “agency” e estruturas de ação como limitações, normas e instituições. Igualmente, foram redescobertas e reabilitadas as filosofias pré-estruturalistas da linguagem, como as de Von Humboldt, dando ao dinamismo espiritual da humanidade e à sua atividade produtora o poder de engendrar mudanças graduais na configuração.

[6] Von Humboldt declara: “Para o espírito, ser é atuar.” A História é reconhecida nesta dimensão geradora.³¹



[7]

Estruturas

É ao nível da cronosofia “estruturas” que Pomian vê a quarta articulação do tempo. Pomian apresenta-nos no seu livro – no quarto capítulo – a articulação da ordem do tempo denominada “estruturas”. É nesta cronosofia que pretendemos instalar a intervenção de Scarpa.

A intervenção de Carlo Scarpa, no *Castelvecchio* em Verona, Itália, não se adequa predominantemente a apenas uma das ideias de topologia do tempo enunciadas por Pomian no segundo capítulo do livro *L'ordre des temps*: “Répétitions”. Isto acontece porque a intervenção de Scarpa parece antes aproximar-se da ideia de hipertexto, onde diferentes fragmentos nos são dados a ler, sendo o leitor, através da sua performance, do seu movimento, e da sua interpretação, a criar sua própria ideia de tempo.

[1] A intervenção de Scarpa transforma uma obra estagnada, onde a sobreposição dos estratos se encontrava estável, numa obra operativa, abrindo-a a múltiplas leituras. São disso exemplos as escavações que permitem ler a certa estratigrafia da construção, ou a fachada do pátio tornada incompleta e inclusivamente integrando elementos não existentes antes da intervenção.

[2] É possível estabelecer um paralelismo entre o que é teoria e história na intervenção de Scarpa, à semelhança do que Ricoeur nos explica. A intervenção de Scarpa anula a ideia de uma cronologia na obra integrando-a num conjunto intemporal, ou atemporal. A ideia de teoria é, assim, a ideia de uma obra global, sem que o tempo se sobreponha à leitura do conjunto enquanto tal. Porém, a leitura cronológica, isto é, a leitura histórica não é apagada, sendo possível a sua leitura em segundo plano, nos fragmentos.

[3] Scarpa confere uma dimensão teórica aos objetos na obra, isto é, fazendo com que cada fragmento possa ser definido enquanto objeto teórico. Scarpa demonstra-o, por exemplo, na forma como trabalha os vãos existentes. Os vãos exteriores, enquanto detentores de uma história, permanecem na obra com um carácter independente, que não é corrompido. O problema prático da introdução de uma caixilharia está de acordo com esta perspetiva: recua-se ao máximo o caixilho para o interior (muitas vezes projetado sobre o próprio interior) e opta-se por introduzir um vidro espelhado, criando um fundo neutro para o vão poder ser lido com este carácter de objeto teórico.

Na intervenção no *Castelvecchio*, Scarpa procura criar uma entidade intemporal, lidando com a obra como um todo, como um conjunto. Não excluindo nenhum tempo passado, inclui nesta o futuro. Encontramos, assim, o paralelismo da criação de uma entidade intemporal e um documento histórico estratificado.

[7] *Castelvecchio* – rasgo no canto nordeste do pátio.

30. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.159-160 [descrição da nota na sequência do texto de Ricoeur] “Pomian, de acordo com René Thom, fez um esforço considerável para resolver o problema colocado pela dissolução da história para a sistemática, com o preço da “teoria geral da morfogenese, que é uma teoria estrutural”.” [“En effet, comme l’a montré René Thom, on peut construire une « théorie générale de la morphogénèse qui soit une théorie structuraliste ».”] In Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, p.197.

31. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.160.



[4] Scarpa dissolve a história neste edifício. Naturalmente ressalva-se que dissolver não é apagar, mas antes cortar as ligações entre diferentes partículas. Os sinais arquitetónicos disso são diversos, sendo o mais expressivo o do corte (desconstrução) do corpo do museu, com o limite da muralha, no canto nordeste do pátio. O registo das diferentes intervenções não é apagado; a sua dissolução, sim, cria uma nova (na aceção de génese) ordem formal que inclui uma lógica estrutural, no sentido defendido por Pomian, isto é, uma ordem consciente e teórica. É, por isso, possível estabelecer novas ligações, que permitem a leitura como hipertexto.

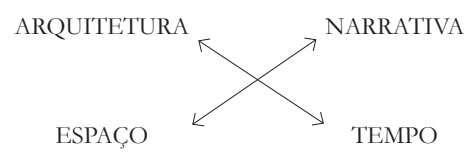
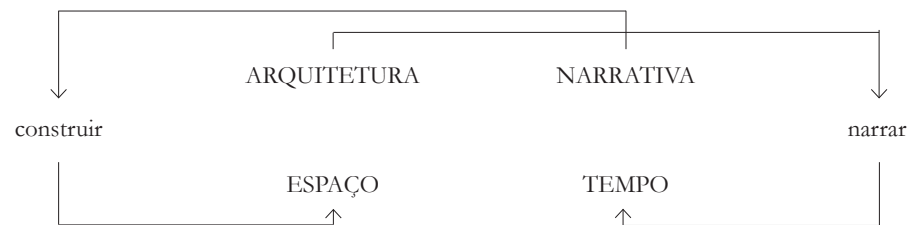
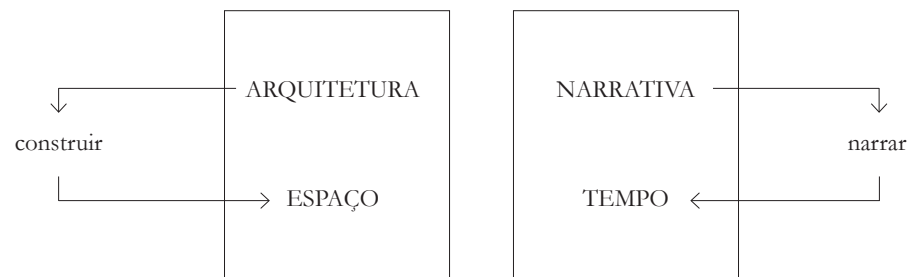
Este voltar à origem das ligações, ou a criação de uma nova leitura, não é conduzida por Scarpa de forma sistemática, isto é, não se fecha a obra de forma a permitir uma só leitura. Nesse aspeto, varia da “combinação lógica ou algébrica”, que poderia ser lida como uma receita a ser criada a partir dos fragmentos. Scarpa usa um processo, mas não aquele descrito como sistemático.

[5] A morfogénese, enquanto “capacidade de se modificar, de determinar o crescimento e as formas de organização, de se corrigir e de obter novos e melhores resultados”³² é, de facto, estruturalista, isto é, o desenvolvimento da forma está estipulado à partida. Porém, não sendo a arquitetura biologia, Scarpa não trabalha contra a preexistência nem contra o natural desenvolvimento desta, mas antes procura dentro do espectro possível, a forma mais crítica de o fazer. Conclui-se que Scarpa permite que na obra intervencionada seja reconhecida a dimensão geradora da História através da sua intervenção aberta.

[6] Se “ser é atuar”, então enquanto arquiteto, enquanto orientador da intervenção, enquanto ator desta forma de gerar História, Scarpa foi Scarpa.

[8] Sala de exposições no *Castelvecchio* com sobreposição de novo caixilho ao vão existente.

32. [wikipedia.org/wiki/Teoria_geral_de_sistemas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_geral_de_sistemas) (janeiro 2016)



Narrativa

Arquitectura e Narrativa

*Y a mí me parece que la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe.*³³

Como é que a *colocação em relato*, a criação de narrativa, projeta para o futuro o passado lembrado?

Paul Ricoeur encontra um estreito paralelismo entre a arquitetura e a narrativa. A arquitetura está para o espaço como o relato está para o tempo: ambos são uma operação “configuradora”. Assim, ambas as atividades marcam um ponto numa linha. Enquanto a arquitetura organiza o espaço com a sua presença (lembremo-nos do ponto que organiza uma folha), o relato organiza o tempo. Para Ricoeur o paralelismo existe na medida em que a arquitetura edifica no espaço e a narrativa dispõe a trama no tempo.³⁴

A pergunta que Ricoeur faz de seguida é se será possível cruzar e fundir a *mise-en-configuration* arquitetónica do espaço e a *mise-en-configuration* da narrativa do tempo através dos atos de construir e narrar, questão que no decorrer deste trabalho se procura decifrar.

Portanto o ato configurador (ou operação configuradora) é, assim, definido na narrativa através do ato da narração que dispõe a trama no tempo; e, na arquitetura, através do ato da construção que edifica no espaço. Estes dois conjuntos, muito segmentados, poderão ser reunidos de forma a que a arquitetura, através do ato da narração, se estenda no tempo, e a narrativa, através do ato da construção, seja introduzida no espaço. Deste modo, temos que a arquitetura constrói tempo e a narrativa relata o espaço.

Empiricamente sabemos que a narrativa associa também uma ação a um espaço, e que a arquitetura está associada ao seu tempo.

Desta forma não encontramos um abismo tão grande e uma dificuldade intransponível em reunir estas duas componentes do discurso: espaço e tempo.

33. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.10.

34. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.11.

Prefiguração

Tempo mental

Literatura. Relato empregue na vida quotidiana antes da sua adoção nas formas literárias.

Arquitetura. Vinculada à ideia, ao ato de habitar. Pressuposição do construir (projeto).

A prefiguração é, na literatura, segundo Ricoeur, o relato empregue na vida quotidiana antes de se separar dela para produzir as formas literárias.³⁵ Nesta fase, o relato está realmente implicado na nossa própria tomada de consciência mais imediata, tendo como função decidir quem efetua a ação. É portanto uma pré-compreensão, uma contextualização, que só se consegue fazer quando existe uma troca de recordações, experiências e projetos. Tomando como exemplo a apresentação de um indivíduo, esta faz-se contando a sua história, algo que só tem repercussão no ouvinte e que torna, como tal, o contacto indispensável.³⁶

Ricoeur traduz o relato para a arquitetura enquanto o habitar, e a necessidade de o fazer, precedente à construção (à qual associará a configuração). “Porque é o habitar que o projecto arquitectónico redesenha, e que nós vamos reler.”³⁷

Ricoeur enquadra a ideia do habitar enquanto a alternativa ao paraíso perdido do útero materno. A construção de um abrigo, definidora da nossa condição sedentária, assim como da definição do movimento dos corpos na definição do espaço público.

No decurso deste estudo importa olhar para a prefiguração intrincada com o projeto, com a ideia da construção necessária futura, isto é, do momento antes da concretização. No caso particular da intervenção, a pré-leitura do existente tem uma relação direta com o *relato quotidiano*, onde é necessário intervir – *habitar* –, e que, por isso, necessita de um projeto de construção.

*La inscripción de la acción en el curso de las cosas consiste en marcar el espacio de los acontecimientos que afectan a la disposición espacial de las cosas. Luego, hay que tener en cuenta que el relato de conversación no se limita a un intercambio de memorias, sino que es coextensivo los desplazamientos de un lugar a otro.*³⁸

A ação acima referenciada, isto é, a marcação que cada um dos espaços vai depositando no tempo, poderia ser a sua oposta: a marcação que cada um dos tempos vai depositando no espaço. A ação é complementar e intrínseca.

O relato da conversa é uma maneira de se identificar, no sentido de dar-se a conhecer como algo que se crê ser, só possível através da convivência – do contacto com o outro, da troca íntima entre aquilo que está a ser apresentado e a quem se apresenta.

Esta leitura do existente antes da intervenção, este espaço de troca de memórias, é conhecimento no processo do projeto, não (só) enquanto matéria em si mesmo, mas na repercussão que tem no recetor, no contacto com as memórias, experiências e projetos deste.

Os tempos vão-se afastando (na ideia de tempo cronológico), mas vão sendo marcados no mesmo lugar, lugar este que reúne no mesmo espaço vários tempos.

*Los lugares son unos sitios donde cualquier cosa sucede, cualquier cosa se produce; donde los cambios temporales siguen los trayectos efectivos a lo largo de los intervalos que separan e vuelven a unir los lugares.*³⁹

Neste sentido, Ricoeur apela à ideia de cronotopo, de Bajtín, enquanto criação de uma unidade espaço-tempo, conectando as relações temporais e espaciais.⁴⁰ A ideia de cronotopo será abordada com maior profundidade mais à frente.

Configuração

Tempo cósmico

Literatura. Tempo realmente construído, tempo relatado – incluiu técnica. Narrativa através da escrita

Arquitetura. Manifestamente intervencionista, ato de construir. Materialização do projeto arquitetónico no espaço (e no tempo)

Na fase de configuração, o relato, libertado do quotidiano, é registado através de uma ferramenta – a escrita – e passado para o campo da Literatura através da técnica – a narrativa. Ou seja, são necessários ferramenta e técnica.⁴¹

Particularmente interessante a expressão de Ricoeur “o ato de narrar liberta-se do contexto da vida quotidiana e penetra no campo da literatura”. Pensar o contexto da vida terrena enquanto um aprisionamento do qual, ao afastar-se, se liberta, para de novo se fixar na arte [eterna(?)], enquanto testamento para futuro. Se seguirmos à letra esta lógica de nos afastarmos do contexto terreno, encontraremos um interessante estímulo a seguir: na intervenção, importa afastarmo-nos das bases, para também na distância, se poder encontrar a correta identidade da própria intervenção enquanto conjunto novo.

O objetivo de Ricoeur é manifestar um espaço-tempo onde se intercambiem os valores narrativos e arquitetónicos, procurando atingir esse objetivo não só por intermédio da criação de um paralelismo entre a literatura e a arquitetura, mas também através de uma análise arquitetónica mediante a exposição da dimensão temporal e narrativa da literatura.⁴²

Ricoeur confirma que a fase de configuração é equiparada na arquitetura com o ato de construir. Com esta confirmação podemos fazer a analogia da ferramenta e da técnica, que serão na arquitetura o material e o projeto. Ao olhar para a intervenção deste ponto de vista, compreendemos a especificidade da ferramenta, da escrita que é feita sobre uma base, enquanto a técnica – a narrativa – implica conhecer profundamente a base para que o projeto seja correto.

35. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.13.

36. Paul Ricoeur explica uma situação semelhante: “(...) the origin of Kant’s transcendental aesthetic associating the destiny of space with that of time is recognizable here. In passing from memory to historiography, the space in which the protagonists of a recounted history move and the time in which the told events unfold conjointly change their sign. The explicit declaration of the witness, whose profile we shall take up below, states this clearly: ‘I was there’ [j’y étais].” The use of the grammatical imperfect tense in French indicates the time, while the adverb marks the space. Together the here and there of the lived space of perception and of action, and the before of the lived time of memory, find themselves framed within a system of places and dates where the reference to the here and absolute now of lived experience is eliminated.” In Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, p.148.

37. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.15.

38. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.16.

39. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.17.

40. Ver adiante entrada sobre cronotopo.

41. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.17.

42. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.20.

No âmbito da configuração Paul Ricoeur destaca três ideias que constituem a progressão do relato: *mise-en-intrigue*, inteligibilidade e intertextualidade.

Mise-en-Intrigue

Denomina o entrançar de acontecimentos que formam uma história. A reunião dos aspetos da ação, das maneiras de a produzir, incluindo as causas, as razões de atuar e também as casualidades; no fundo causas, motivos ou razões e a sorte, “a síntese temporal do heterogéneo.”⁴³

É o episódio que permite o relato ter uma progressão, de forma ao relato passar de uma situação inicial à situação final.

*Aquí se juega una dialéctica (...) entre la discontinuidad de cualquier cosa que ocurre de improviso y la continuidad de la historia que pasa a través de esta discontinuidad. Entonces, he adoptado la idea de interdependencia entre la concordancia y la discordancia. Todo relato contiene una especie de concordancia-discordancia, y el relato moderno acentúa, quizás, la discordancia a expensas de la concordancia, pero siempre dentro de una cierta unidad...*⁴⁴

Ricoeur transforma a “síntese temporal do heterogéneo” em “síntese espacial do heterogéneo”. Ricoeur confirma que uma obra arquitetónica é uma mensagem polifónica oferecida a uma leitura cada vez mais englobante e analítica. O projeto é uma *mise-en-intrigue*, onde se entrançam os acontecimentos, pontos de vista, causas...

*La “puesta-en-intriga” e encaminaba así hacia su transposición, del tiempo al espacio, mediante la producción de una casi-simultaneidad de sus componentes, la reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación que resultaba ser su correspondiente exacto en las implicaciones mutuas de los componentes de la arquitectura.*⁴⁵

Ricoeur expressa ainda a temporalidade narrativa da arquitetura, não apenas tendo em conta o tempo da construção, mas tendo em conta que “cada novo edifício apresenta na sua construção (...) a memória petrificada do edifício que se está a construir. O espaço construído é o tempo condensado.”⁴⁶

De facto, a *mise-en-intrigue* não é mais do que aquilo que a intervenção faz. Partimos de uma base, de um contexto, onde, como matéria de trabalho, temos e dispomos, formando uma narrativa. Ao incluir novos factos nesta narrativa, ao mesmo tempo que ordenamos os existentes por episódios, permitimos a criação de uma progressão onde, efectivamente, vão existir concordâncias e discordâncias. São formas de composição possível.

Esta maleabilidade acontece onde o tempo vai passando e deixando as suas marcas, e onde nos limitamos a continuar a deixar as nossas marcas: as marcas enquanto “improviso” e a continuidade da história.

Inteligibilidade

A narrativa é um ensaio da clarificação do inextricável.⁴⁷ Tornar compreensível e inteligível um enredo é, pois, a função da narração.

A narratologia como ciência do relato tem como função a clarificação do enredo. Para cumprir esta função, Ricoeur propõe que se faça um trabalho reflexivo sobre os acontecimentos da *mise-en-intrigue* e dos modelos narrativos.

Ricoeur explica que em arquitetura também se procura uma coerência e uma coesão na narrativa arquitetónica.

Se transpusermos esta ideia para a intervenção na Arquitetura, procuramos uma clarificação correta da narrativa, através da realização de um trabalho reflexivo relativamente ao entrançado do existente com o objectivo de perceber de que forma esta trança foi feita: interpretação do contexto, assimilação da identidade do lugar e consciencialização das forças motoras do projeto.

Inteligibilidade é a clarificação da base existente, e tornar a mesma compreensível. A intervenção possibilita ler um edifício nos seus vários tempos, explorando a simbiose entre eles.

Intertextualidade

Na literatura, a intertextualidade não é mais do que o conjunto dos diferentes tipos de relações que se criam através da confrontação de vários relatos, que poderão ser de diferentes tempos.

Ricoeur apresenta o exemplo de uma biblioteca, onde os livros vizinhos estabelecem uma relação entre eles (de concordância ou discordância), criando uma analogia com a cidade, onde arquiteturas vizinhas criam um conjunto de relações entre si.

Cada novo edifício surge entre outros edifícios já construídos, criando-se esta intertextualidade no entramado de relações. A historicidade que Ricoeur pretende despertar com este exemplo é a da contextualização, ou seja, do ato configurador e não uma historicidade científica.

*Precisamente en el núcleo de este acto de inscripción es donde se juega la relación entre la innovación y la tradición. Del mismo modo que cada escritor escribe “tras”, “según” o “contra” algo, cada arquitecto se determina en su relación con una tradición establecida. Y, en la medida en que el contexto construido guarde en su interior la huella de todas las historias de vida que han escandido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño, el nuevo acto “configurador” proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas. Una nueva dimensión está encaminada a luchar contra lo efímero: ya no reside en cada edificio, sino en la relación que existe entre ellos.*⁴⁸

43. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.21.

44. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.18.

45. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.21.

46. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.21.

47. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.19.

48. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.23.

O sentido de intertextualidade pode ser vertido para a intervenção, ao pensarmos no conjunto de relações que se criam dentro das “partes” da mesma obra – as figuras de estilo com que se escreve, ou o tipo de orações (coordenadas, subordinadas,...).

*La nueva novela, en particular, sale de un laboratorio experimental que, al alejarse – quizá demasiado – de las conocidas constantes del relato, ha desempeñado un papel de exploración.*⁴⁹

As intervenções têm muito este carácter de laboratório experimental. O conjunto de obras selecionadas não cumpre um cânone, mas é antes explorado de diferentes formas no conjunto de diversos tipos de relações que compõem a intertextualidade.

Refiguração

Tempo histórico-social

Literatura. Leitura e releitura. Compreensão do relato.

Arquitetura. Releitura das cidades e dos lugares que habitamos.

Refiguração refere-se à reflexão sobre o habitar, ao refazer a memória do construir a partir da nossa maneira particular de habitar.

É, portanto, o momento de passagem da escrita à leitura, o momento em que o leitor se torna ator principal. Na literatura é o momento da revelação do texto, da sua verdade, mas também da sua transformação, levando o texto além de si mesmo. “... esta dialética tem uma dupla entrada: o leitor chega ao texto com as suas próprias expectativas, e essas expectativas vêm-se afrontadas, confrontadas com as posições de sentido do texto na leitura.”⁵⁰

A arquitetura é feita para ser vivida, permitindo que quem leia a obra lhe dê vida através da análise pessoal das intenções projetuais e também das suas vivências. Como acontece na literatura, poderemos ler a obra de vários modos: desde uma forma passiva, passando pela forma ativa e, por isso, hostil, até uma leitura ativamente cúmplice. Quase como na intertextualidade, onde o livro é visto tendo em conta os seus vizinhos, também aqui o texto pode ser lido com múltiplas possibilidades de interpretação, tendo em conta o leitor.

Ricoeur explica que lemos o construído a partir da nossa maneira de habitar. O habitar é apresentado enquanto resposta ao ato de construir. Devemos aprender a considerar o ato de habitar como um foco não só de necessidades, senão também de expectativas. (Não esquecendo que diferentes expectativas poderão surgir ao longo do tempo.)

Ricoeur procura então promover uma leitura atenta dos objetos na sua intertextualidade, incluindo o contexto, os “estilos”, mas também as histórias de vida e principalmente os vestígios, não enquanto resíduos, mas como testemunhos atualizados do passado que já não é, mas que foi – fazer com que o “que foi” do passado seja salvo apesar de “não ser mais”.⁵¹

Neste ponto e antes de mais, na questão da salvaguarda dos vestígios como

49. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.20.

50. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.27.

testemunhos e não como resíduos, não podemos concordar totalmente com Paul Ricoeur, tendo em conta a análise das intervenções em estudo. A perspetiva deste trabalho prende-se com o entendimento dos vestígios enquanto matéria de trabalho, de análise e, por isso, sujeitos a uma (re)construção da ideia de habitar, a uma refiguração. Apesar de não discordar da ideia da salvaguarda dos testemunhos, a ideia de preservação daquilo que existe do passado poderá não ser totalmente aceite, na medida em que esta implica uma estagnação e uma paragem que não é de todo o que se pretende. Quando se refere a “não ser mais”, até que ponto se está a forçar um retrocesso? Ricoeur termina dizendo “de tudo isso é capaz a ‘Pedra’ que dura.” De facto, a pedra é maleável, e a pedra é de tudo capaz, mas é importante ter em conta as intenções com que se coloca a pedra.

Ricoeur explicita a ideia de “lugar de memória” enquanto composição fundamentada e reflexiva do espaço e tempo. A ideia de intertextualidade aplicada à arquitetura está relacionada com a ideia de conjugação do lugar de inscrição de diferentes épocas e o seu necessário trabalho de memória.

Ricoeur introduz-nos a “Compulsão à Repetição” de Freud,⁵² na qual o comportamento individual se torna menos flexível e as reações estereotipadas são repetidas devido ao incorreto desenvolvimento do “órgão de adaptação [o ego]”, que permite dentro de certos parâmetros evitar os padrões repetitivos.

Existe uma transposição desta compulsão para a refiguração na arquitetura, onde a leitura intertextual do passado não existe ou é aniquilada. Ou seja, é dada primazia à memória-repetição e, portanto, repete-se o passado até à exaustão.

Porém, compreendemos que esta é uma patologia que deverá ser tratada, de forma que o novo seja acolhido com curiosidade. “Trata-se precisamente de ‘desfamiliarizar’ o familiar e de familiarizar o não familiar.”⁵³ Ricoeur conclui que este trabalho de memória não é possível sem o trabalho de uma dolorosa despedida.

A refiguração, enquanto processo de leitura, de recapitulação, permite analisar a cidade como até agora foi explicado. Ricoeur adverte-nos para a possibilidade de existirem perdas (vidas, monumentos, épocas) e que, com estas, também se perdem as antigas maneiras de entender as coisas. Será inevitável, portanto, despedir-se da compreensão total e admitir que existem coisas inextricáveis.

Compreende-se o porquê da refiguração ser o primeiro trabalho a realizar numa intervenção. Porém, não nos parece admissível que perante um projeto de intervenção nos concedamos a permissão de não tornar inteligível o existente. Reconhece-se a não compreensão de acordo com a perspetiva passada, mas poder-se-á tornar explicável a compreensão presente sobre a construção passada.

No fundo, defende-se na intervenção um equilíbrio entre a “maleabilidade da pedra” – enquanto possibilidade de tudo fazer – e a inteligibilidade, isto é, o trazer para a contemporaneidade a possibilidade de compreender como foi.

51. “Habitar como réplica al construir. Y, de la misma manera que la recepción del texto literario inaugura la prueba de una lectura plural, de una paciente acogida de la intertextualidad, el habitar receptivo y activo implica una atenta relectura de entorno urbano, un continuo nuevo aprendizaje de la yuxtaposición de estilos y, por tanto, también de historias de vida cuya huella llevan los monumentos y todos los edificios en general. Hacer que estas huellas no sean solamente residuos, sino también testimonios actualizados del pasado que ya no es, pero que ha sido, hacer que el ‘haber sido’ del pasado sea salvado a pesar de su ‘no ser más’: de todo ello es capaz la ‘pedra’ que dura.” In Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.28.

52. “Os fenômenos repetitivos estão presentes na vida em geral. (...) fenómeno transmitido pelo código genético e, (...) representa uma parte importante e fundamental de todo o funcionamento biológico, tanto orgânico quanto psicológico. Através da evolução adquirimos um órgão de adaptação (o ego) que permite, dentro de certos parâmetros, evitar os padrões repetitivos. Quando as funções egóicas que garantem a autonomia em relação ao ambiente e aos impulsos instintivos não são bem desenvolvidas ou se torna comprometida pela doença (...), o comportamento individual torna-se menos flexível e aumenta a repetição estereotipada de padrões passados. Nesse sentido, mais importante do que saber por que repetimos é saber o que nos faz não repetir.” In medicinapsicosomatica.com.br (novembro 2015)

53. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.29.

Ato contínuo

Enquanto proposta arquitetônica, a intervenção olha esta tríade da narratividade (prefiguração – configuração – refiguração) como possibilidade de um contínuo cíclico. Quando chegamos ao momento da refiguração, enquanto momento de releitura do existente, estamos a convocar imediatamente a ideia de prefiguração, entendida como leitura de matéria de trabalho para a concretização de um projeto. Entender a arquitetura enquanto projeto para um espaço, ele próprio com outra arquitetura, implica a realização de uma leitura do existente (a sua refiguração).

Cronotopo

Composto pelas palavras gregas *crono* (tempo) e *topos* (lugar), cronotopo enfatiza através da reunião das duas palavras a indissociabilidade dos dois elementos. É uma metáfora conceptual da relação entre espaço e tempo, e não significa tudo o que se entende por ambos os conceitos.

Foi originalmente introduzido no estudo das representações literárias por Bakhtin, em 1937, no ensaio *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics*. Incidindo sobre a importância atribuída ao papel de operador do cronotopo como operador na assimilação pela literatura do tempo e do espaço histórico, Bakhtin coloca-o na base do diálogo entre literatura e história.

Apesar da ideia de cronotopo estar inicialmente circunscrita ao campo literário, a relação de tempo e espaço passa para a arquitetura tendo em conta o carácter fundacional destes. Paul Ricouer convoca a ideia de cronotopo no desenvolvimento da ideia de prefiguração, aplicando-o, assim, à narrativa na arquitetura.

Simultaneidade

Bakhtin acredita que, na sua vivência, o Homem experimenta o tempo como simultaneidade e não apenas de uma forma cronológica. Assim, baseando-se nas leis da física, nomeadamente nos estudos do tempo absoluto, em detrimento do estudo da sequência ou duração da ação, foca-se na simultaneidade de experiências distintas, que se traduzem em ações, transformações e permanências.

*A experiência do tempo como simultaneidades tornou-se fundamental para desfazer algumas posições consagradas como a noção de tempo absoluto, questionada pela relatividade, e a de tempo cronológico, dominante na representação artística. Para Bakhtin, o ordenamento cronológico não faz sentido nem dentro nem fora da narrativa. (...) Existe uma dimensão mais abrangente por onde temporalidades são construídas tencionando momentos do fluxo ininterrupto.*⁵⁴

A simultaneidade de diferentes tempos no mesmo espaço e a sua modelação e vivência são um fator essencial na escolha dos casos em estudo, como referido já na análise da perspectiva de Pomian.

Estrutura espacio-temporal

A sociedade é construída sobre uma estrutura espaço-temporal onde a arquitetura, nas suas ligações às estruturas sociais e culturais, determina espaço configurando-se como cronotópica. A arquitetura é uma ferramenta de transformação dialógica configurativa na qual somos ao mesmo tempo autores e atores, mestres e escravos.⁵⁵

Paul Virilio considera que os arquitetos não desenvolvem totalmente a transposição dos seus projetos num espaço-tempo cronotópico, porque se atua sobretudo a nível espacial e não temporal. “Eles fazem no espaço e não no tempo.”⁵⁶ Esta ideia, não estando totalmente errada, poderá ser refutada na medida em que o trabalho arquitetónico se inscreve no tempo quer enquanto marcação do seu tempo histórico, quer enquanto processo. De facto, os casos de estudo apresentados nesta dissertação são claros quanto à qualidade cronotópica da arquitetura.

Natureza bifocal

O cronotopo tem uma dupla funcionalidade e, por isso, uma natureza bifocal: por um lado, poderá ser interpretado como unidade de análise da singularidade – e tem, por isso, a característica de uma lupa – por outro lado, poderá ser utilizado como unidade de estudo suscetível de detetar estruturas invariantes ao longo da história – como se de uns óculos para visão à distância se tratassem.⁵⁷

O projeto representa um conjunto de aspetos espaciais e temporais e pode ser analisado/interpretado através da ideia de cronotopo. Ao aplicar o conceito a um projeto, este torna-se múltiplo e em constante reprodução, tendo em conta que não fixa uma análise/interpretação, mas antes a multiplica. Este sentido de multiplicação permite a análise do mesmo objeto em diferentes tempos. No processo arquitetónico poderemos falar de cronotopo como um aspeto particular do espaço-tempo que afeta o processo de produção do espaço.⁵⁸

É para isso importante entender o conceito de Bakhtin, na relação com a arquitetura, compreendendo a essência das interseções das sequências espaço-temporais que dão origem ao cronotopo, quer no projeto de arquitetura quer no processo de criação.

O processo da arquitetura está, assim, diretamente implicado no aspeto temporal, de difícil – se não mesmo impossível – controlo (daí a tese defendida por Virilio). Porém, é importante não esquecer que o espaço-tempo (inseparável enquanto conceito) é limitado quer pelo processo de criação, quer pelo objeto arquitetónico, e que tal implica a possibilidade de manipulação do tempo através da forma e do objeto arquitetónico.⁵⁹

54. Irene Machado, *A questão espaço-temporal em Bakhtin. cronotopia e exotopia*, p.4.
55. Alexandru Calcatinge, *The Need for a Cultural Landscape Theory: An Architect's Approach*, p.170.
56. “Ils font dans l'espace et non le temps.” Paul Virilio, in Thomas-Bernard Kenniff, *Chronotopic architecture*, in www.hipo-tesis.eu (novembro 2015).
57. “A chronotope is a set of spatiotemporal aspects represented in a project. It is an intersection of spatial and temporal sequences and as such can become a unit of analysis that does not fix representation but rather multiplies it. The chronotopes of a project are thus multiple and constantly produced and re-produced. We can thus speak of the chronotopes of the architectural process as particular aspects of space-time affecting the process of ‘producing space’” In Thomas-Bernard Kenniff, *Chronotopic architecture*, in www.hipo-tesis.eu (novembro 2015)
58. Paul Virilio, in Thomas-Bernard Kenniff, *Chronotopic architecture*, in www.hipo-tesis.eu (novembro 2015).
59. Paul Virilio affirmed that architects are not appropriate to act in time, but in their process they are directly implicated in this very temporal aspect, difficult to count and control, of no even impossible. The inseparability space-time is bound both by the creation process and the architecture object and this implies the existence of the possibility to manipulate time by the form and the architecture object.” In Alexandru Calcatinge, *The Need for a Cultural Landscape Theory: An Architect's Approach*, p.171.

Estacionária

Piazza Alicia e Chiesa Madre

Roberto Collovà, Álvaro Siza | Salemi, Itália

Em 1968 um forte terremoto abalou a região de Belice, na ilha da Sicília, Itália. Salemi foi fortemente atingida pelo sismo que deixou um rasto de destruição, obrigando a deslocação da população para uma nova vila, construída no sopé da colina onde se implanta a original. A igreja matriz, na *Piazza Alicia*, praça principal de Salemi, não sofreu danos estruturais graves, mas a incúria e o abandono levaram a que a igreja fosse parcialmente demolida.

Contrariando o plano de demolições previsto, um programa de reformas estruturais é iniciado em 1978, onde se inclui o workshop *Belice 1980*, como motor de criação de pensamento teórico. Depois de anos de conflito entre o poder político central e a administração local, procurava-se agora aumentar a densidade da área destruída de Salemi, incitando a vontade de voltar ao centro histórico, abandonado desde as operações pós-terramoto. Permitiu-se à população voltar de um exílio a que tinha sido votada, na cidade nova, organizando-se uma resposta a esta solicitação, conferindo ao espaço público urbano uma nova ordem.

Além da abordagem ao plano geral para a vila, estudaremos a intervenção na estrutura urbana de acesso entre as cotas baixa e alta da cidade, e focaremos o estudo na intervenção na *Piazza Alicia* e na antiga igreja matriz, da autoria de Roberto Collovà e Álvaro Siza.

O tempo é inteligível quer através da sobreposição quer através da limpeza. Procura-se encontrar na variação do tempo a correta utilização do passado para projetar o futuro. O projeto reconquista a capacidade de compreender, com uma cultura de manutenção, em detrimento de uma cultura de emergência, respeitando as verdades históricas e simultaneamente a intervenção. É exaltada a importância do silêncio, e a consciência do estado de inconsciência.

Deslocando-se entre a síntese e a polissemia, o projeto assenta no princípio de criar um espaço reunindo tempos diversos. O projeto baseia-se na catarse que o sismo provocou em Salemi, enquanto matéria para um novo recomeço e a criação de outra identidade num tempo pós-traumático.

Salemi

Território

Salemi é uma pequena cidade italiana, na Sicília, junto ao ponto mais ocidental da ilha, na província de *Trapani*, no alto de uma das colinas do *Monte delle Rose Mazzaro*, vale do *Belice*. [1] Tendo em conta a sua localização no centro do mar mediterrâneo, compreende-se a forte disputa que a área terá sido alvo, e consequentemente a marcação desta História no local. É disso exemplo o castelo erigido no século XII, por Frederick II, com base numa fortaleza greco-romana, com intervenções árabes e normandas, mas principalmente a sua localização neste ponto topográfico em específico. [2]

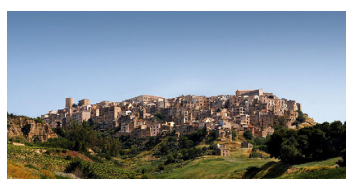
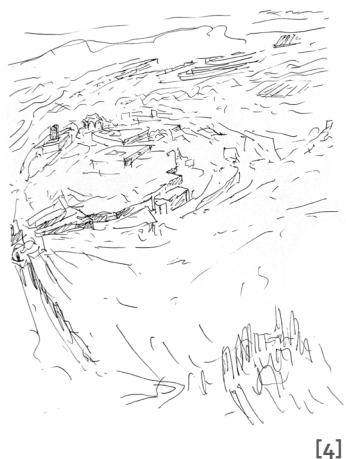


Estrutura urbana

A vila baseia-se numa economia agrícola e de pastorícia, refletida numa forte cultura local. O conhecimento proveniente dessa cultura traduz-se na realidade urbana, na forma como se constrói e organiza o contexto urbano, desde o parcelamento à implantação, desde a organização da casa ao utilitarismo na relação com os elementos naturais. Pela necessidade de segurança e controlo, Salemi relaciona-se simbolicamente com a paisagem que alberga e integra, aproximando o mundo rural do urbano.

Fruto da variação da topografia do terreno, é vincada uma imagem onde a vila surge e desaparece sucessivamente enquanto nos aproximamos, conforme representou Álvaro Siza no esquisso de aproximação à vila, criando um mistério que caracteriza a sua identidade. [3] No topo mais alto da colina, a silhueta de Salemi é recortada pelo castelo, pela *Piazza Alicia* e pela *Chiesa Madre*, que organiza uma 'acrópole', ponto fulcral do vila.

A estrutura urbana é fortemente definida pela forma como a topografia é transposta, [5] fundando-se na posição dos grandes equipamentos como o castelo e a igreja mencionados ou o complexo jesuítico. A malha urbana tem uma forte influência do sistema árabe, traduzido não só nas ruas sem saída que terminam em pátios habitacionais, como também na forma como a forte pendente do terreno é transposta. A estrutura medieval foi mantida, preservando a forma empoleirada como a cidade vai crescendo ao longo da



colina, recebendo novas alterações introduzidas pelo Barroco, na zona estável mais alta. Na perspetiva aérea esboçada por Álvaro Siza, encontram-se presentes os espaços referenciados, na sua relação com a topografia e a paisagem. [4]

Chiesa Madre

Ao lado do castelo situa-se a igreja matriz de origem medieval, dedicada a Nossa Senhora dos Anjos, provavelmente construída sobre uma mesquita, que indicia ocupar a localização do templo de Vénus, romano. Em 1615 iniciou-se a construção da igreja, projetada pelo arquiteto Mariano Palermo Smiriglio, e concluída em 1761 com a cabeceira orientada a nascente. [7]

A cota do pavimento interior da igreja é superior à da praça, imaginamos que a mesma do templo de Vénus. À frente da igreja situava-se uma estreita plataforma com três degraus, permitindo aceder às três portas de entrada. Ao vão central é conferido um maior protagonismo, ocupando todo o primeiro estrato, ao contrário dos laterais, que partilham a altura do estrato com a janela sobre a porta. A janela sobre a porta central encontra-se, por isso, no segundo estrato, com uma dimensão superior às restantes. As três portas permitem aceder às três naves da igreja em cruz latina, divididas por duas filas de seis colunas de ordem toscana, de mármore, feitas de uma só peça. Nos capitéis destas colunas apoiavam arcos de volta perfeita, que suportam o clerestório, que permitem a identificação de um corte basilical nesta igreja. Os contrafortes, o final das abóbadas que persistiu ao terramoto, e as fotografias consultadas indicam a existência de abóbadas de berço em pedra. A igreja tinha ainda altares laterais, tanto na nave como no transepto, com uma separação de cota de dois degraus. O altar-mor encontra-se um metro acima da cota da igreja, sendo acessível por uma escadaria em mármore. As duas capelas laterais (evangelho e epístola) não eram tão altas nem tão profundas. [6]

[1] Vista aérea de Salemi, antes do terramoto, vista de este para oeste.

[2] Vista aérea de Salemi, antes do terramoto, vista de noroeste para sudeste.

[3] Desenhos de aproximação a Salemi vindo de norte, Álvaro Siza.

[4] Esboço de Álvaro Siza, com representação da volumetria de Salemi.

[5] Vista de Salemi, depois do terramoto, de sul para norte

[6] Interior da igreja matriz, antes do terramoto.

[7] Exterior da igreja matriz, antes do terramoto.

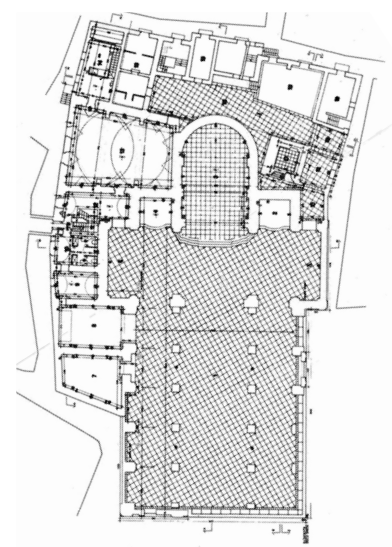
[8] Planta da igreja (apesar de se tratar do projeto de intervenção é possível compreender a sua organização).



[7]



[6]



20m

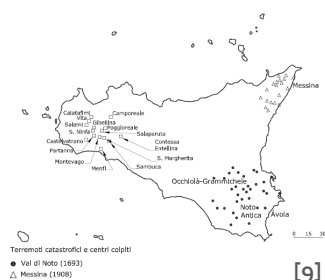
[8]

Desastre

Terramoto

Além de desastres como pragas ou deslizamento de terras, a posição de Salemi junto da falha tectónica do mediterrâneo levou à ocorrência de vários sismos ao longo da história. Esta ideia de reconstrução contínua é importante para a cultura em que se instala o projeto de intervenção em estudo.

Em 1968, na noite de 14 para 15 de janeiro, um sismo devastou a região do vale de Belice, causando destruição em grande parte das vilas do vale, entre elas, Gibelina e Salemi. [9]



[9]

Abandono

Apesar dos aparentes danos profundos, a destruição do tecido habitacional da vila e da própria igreja, poderia ter sido minimizada com o correto escoramento, proteção e rápida reparação. No entanto, este centro em ruínas foi votado ao abandono desde o momento do terramoto, tendo poucos trabalhos de restauro sido levados a cabo.

Um sintoma grave da forma de ver a cidade por parte das autoridades foi a proposta falhada feita pela administração da região da Sicília para implementar um plano de reestruturação urbana, que inclusivamente previa a construção de estradas com quatro faixas que destruiriam uma parte significativa do plano original da cidade.¹

Existiu uma preferência pela descentralização da urbanização e da construção nova para outros locais fora do centro, nomeadamente na área do vale, o chamado *nuovo quartiere*. Além dos novos bairros habitacionais, as novas estruturas municipais foram descentralizadas para este novo centro, não sendo relevante a integração desta nova cidade com as estruturas urbanas existentes antes do sismo. O abandono é assumido como uma atitude projetual.

Destruição *Chiesa Madre*

As crónicas de Salemi, do dia seguinte ao terramoto, reportam que a igreja matriz, situada na *Piazza Alicia*, resistira parcialmente ao terramoto. Esta sofrera alguns danos estruturais nomeadamente em parte da abside, que havia ruído, e em parte do telhado, que colapsou devido à queda dos contrafortes. Apesar disso, as naves não foram seriamente atingidas, tendo o transepto permanecido intacto, assim como as capelas e os altares.



[10]

Não obstante, após o terramoto, a igreja fora abandonada permitindo (no sentido de ausência de ação preventiva) a sua ruína, mesmo que o seu estado não indicasse essa necessidade. [10] A falta de trabalho de escoramento imediato, através da instalação de estruturas apropriadas ou a criação de uma cobertura temporária, fez com que a estrutura da igreja sofresse uma rápida destruição. As chuvas de inverno danificaram as obras de arte, e uma especulação política apropriada completou o trabalho.

A negligência das autoridades civis e eclesiásticas reduziram toda a obra a uma ruína, de certa forma, imposta. “O terremoto de 1968 danificou a estrutura da igreja, mas a mão do Homem decidiu não intervir para curar, tendo preferido destruir e aniquilar.”²

A atitude face à igreja é expressão do abandono e desinteresse pelo existente, indicativa da postura de Salemi perante a cidade histórica.

O processo atravessado pelas ruínas poderá ser denominado de delapidação, tornando os destroços, que ainda poderiam apresentar uma resistência na estrutura, totalmente inúteis para o espaço urbano.

*Por outro lado, na medida em que as formas produzidas por determinada sociedade se entrecrocavam, se negam, se contrariam, se desintegram, o espaço em que tal sociedade se estabelece sofre um processo que chamaremos delapidação, o qual se dá, evidentemente, por razões várias mas no qual os mais aptos têm uma clara quota-parte de responsabilidade. A delapidação é assim um processo de criação de formas desprovidas de eficiência e de beleza, de utilidade e de sentido, de formas sem raízes, verdadeiramente nados-mortos que nada acrescentam ao espaço organizado ou o perturbam com a sua existência.*³

[9] Mapa da Sicília com marcação dos mais importantes sismos e áreas destruídas por estes.

[10] Sequência de imagens da destruição preventiva da igreja matriz.

[11] Vista da abside desde o exterior da igreja, após a demolição.

Processo de demolição:

[12] Vista da nave no processo de demolição.

[13] Vista do interior da nave lateral.

[14] Vista do interior da nave lateral.

[15] Vista do interior da igreja desde o transepto.

[16] Vista da nave no encontro com a fachada principal.

[17] Vista do interior da igreja desde o transepto

[18] Supressão da cobertura.



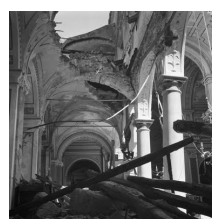
[11]



[12]



[13]



[14]



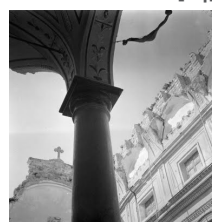
[15]



[16]



[17]



[18]

1. Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio” in *Casabella*, 536, p.20.
2. “Il terremoto del 1968 ha danneggiato la struttura della Chiesa, ma la mano dell'uomo ha deciso di non intervenire a risanare ma ha preferito distruggere ed annientar.” In (sítio) “Parochia Chiesa Madre S. Nicola di Bari – Salemi”.
3. Fernando Távora, *Da organização do Espaço*, pp. 38-39.



[19]



[20]

Estratégia urbana

Proposta de plano

Em 1978, a Comuna de Salemi adota um plano detalhado que prevê a conservação integral do centro urbano, uma escolha decididamente controversa tendo em conta a destruição efetiva dos antigos aglomerados e total deslocamento das populações adotada noutras comunas afetadas pelo mesmo desastre, mas a que Salemi não se sujeitou totalmente.⁴

O poder político de Salemi considera agora o local um componente essencial da identidade da população, motivo pelo qual os habitantes são altamente motivados a regressar ao seu local de nascimento, combatendo veementemente a tendência geral. A resistência ao exílio e a processos de eliminação de cultura local resultaram na vontade da administração dar vida a projetos de recuperação urbana e arquitetónica.

No centro histórico de Salemi a destruição foi limitada às obras de demolição necessárias, tendo sido evitada a imposição de um plano de reestruturação urbana que não reflectisse nem respeitasse as características topográficas, criando, assim, uma “resistência ao exílio.”^{5 6} O plano usou as expropriações dos edifícios abandonados em ruína como ferramenta de densificação urbana, evitando o esvaziamento da cidade,⁷ através da sua recuperação pública e a atribuição de funções habitacionais. Dessa forma foram salvaguardadas as construções que permaneceram inabitadas depois do desastre.

Belice 1980

De acordo com estas novas ideias políticas, foi levado a cabo em setembro de 1980, o *Laboratorio del Belice 1980*.⁸ Organizado por quatro municípios da região de Belice, foram convidados um conjunto de professores da faculdade de Palermo,⁹ entre os quais se incluiu Roberto Collová, coordenados por Pierluigi Nicolín, que convidaram a participar no workshop Bruno Minardi, Franco Purini, Umberto Riva, Álvaro Siza Vieira, Laura Thermes e Francesco Venezia. As conclusões deste seminário foram apresentadas na trienal de Milão de 1988.¹⁰

Este workshop, altamente crítico à “cultura de reconstrução”, procurou responder aos problemas causados pelas intervenções de “reconstrução” através de respostas alternativas, como uma cultura de planeamento sensível às condições de implantação.¹¹

A realização de um laboratório e não de um concurso expressa a procura de um encontro, de um discurso consensual, composto por múltiplas vozes, resultante do confronto de múltiplas opiniões. A diferença entre o laboratório

4. Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.175.
5. Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio” in *Casabella*, 536, p.21.
6. A título exemplificativo indica-se que a construção de casas novas era comparticipada a 100%, enquanto a reestruturação, após imensos conflitos políticos, chegou a ser comparticipada a 85%. In Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio” in *Casabella*, 536, p.21.
7. Entre 1983 e 1987 o plano surtiu efeitos com um pequeno aumento na quantidade da população.
8. O workshop foi fruto da iniciativa de alguns municípios afetados pelo terramoto de 1968 e de um grupo de professores da faculdade de arquitetura de Palermo, com a colaboração técnica da *Curia de Mazara del Vallo*.
9. Nomeadamente Marcella Aprile, Franco Castagnetti, Teresa La Rocca, Adriana Bisconti e Roberto Collová, coordenados por Pierluigi Nicolín.
10. No debate de apresentação dos resultados participaram na qualidade de especialistas convidados Lucius Burckhardt, Vittorio Gregotti, Agostino Renna, Bernard Huet e George Teyssot.

e um concurso assenta principalmente no facto das propostas nascerem no próprio local, referenciadas fortemente no contexto e condições locais, em vez de serem feitas apenas transferências de intenções para o local. Esta questão é traduzida para o laboratório através de uma metodologia que procurará incidir mais sobre o detalhe em detrimento do plano.

Integrado no espírito do pós-modernismo, o laboratório procura incidir no real, afastando-se de grandes utopias, e procurando refletir sobre o objeto de estudo, com todas as suas complexidades e contradições, consciente da não existência de verdades absolutas.

Outro dos princípios resultantes do laboratório é que a recuperação das áreas afetadas pelo terramoto fosse realizada de forma sistemática, a partir de elementos resistentes, tanto da arquitetura como da cultura, usando-os como material do projeto real. A leitura crítica do real permite o entendimento das consequências do terramoto enquanto oportunidade para reconstrução, tornando os elementos resistentes agregadores do novo. A possibilidade para o renascimento da região de Belice assenta numa visão analítica do território, no levantamento da tradição de implantação, e no reconhecimento das técnicas construtivas locais.¹²

Durante o workshop, Álvaro Siza e Robberto Collovà,¹³ partirão da leitura do território de Salemi enquanto um todo, tomando em consideração as relações entre os núcleos antigos e os bairros construídos derivados dos programas de “reconstrução” pós-sismo,¹⁴ conforme definido nos princípios do workshop.

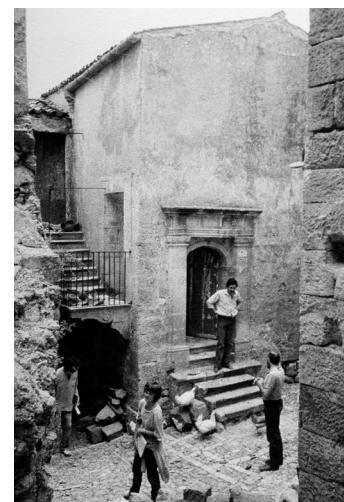
A reestruturação de parte do centro histórico atrás da cabeceira da *Chiesa Madre* de Salemi será o tema proposto pelo grupo. A partir da ideia de um jardim-de-infância organiza-se um projeto para todo o bairro de *Cascio*. O critério adotado para a recuperação do bairro passa pela recuperação e consolidação das ruínas existentes e pela recuperação pontual de edifícios, nos quais se introduz um novo uso. É nesta lógica que são propostos uma série de aterros para a criação de plataformas e a recuperação da pavimentação e das relações verticais, indispensáveis para restabelecer a continuidade do tecido urbano, próprio da morfologia original.

Outras propostas foram iniciadas neste workshop, à semelhança do caso em estudo, o que representa a sua importância para o processo de reconstrução da região. No fundo, este laboratório foi um primeiro momento de reflexão real e de ensaio de respostas práticas às necessidades ditadas pelo estado de calamidade. O laboratório deu voz à ideia de tornar viva uma cultura de planeamento, sensível às tradições de construção local e extremamente crítica face à prática comum de reconstrução,¹⁵ com o objetivo de providenciar uma resposta arquitetural realista e operativa no imediato.

[19] Vista do espaço da antiga igreja delimitada na década de 80.

[20] Relação entre o espaço da antiga igreja encerrado em que se incluem as ruínas da ábside, e o castelo.

[21] Álvaro Siza (no canto inferior direito) em Salemi, durante o Laboratório Belice 1980.



[21]

11. Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio” in *Casabella*, 536, p.20.
12. “Con parole di Nicolin l'intento è quello di “passare da una condizione surreale e patologica, giunta al suo culmine con la presenza delle opere di una ricostruzione “incompiuta”, alla elaborazione di una lingua speciale capace di avvertire le corrispondenze che ci permettano di superare quella terribile sensazione del ‘mal di mare in terraferma.’” Pierluigi Nicolini, “Dopo il terremoto. After the Earthquake. Belice 1980, laboratorio di progettazione”. Numero monografico di Quaderni di Lotus/Lotus Documents, n.2: p.11. In Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.177.
13. Com Nuno Lopez e Eduardo Souto Moura.
14. Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, in *Casabella*, 536, p.20.
15. Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio” in *Casabella*, 536, p.20.



[23]

1. Castelo Normano-Suevo (restaurado)
2. Igreja matriz
3. Ex colégio Jesuíta: museu de arte sacra
4. Palácio Marchesi Torralta: museu e secção histórica
5. Abadia da Conceição: museu, secção etno-antropologica, arqueologia, fotografia
6. Igreja do Rosário: auditório
7. Igreja de S. Bartolomeu: sala multifuncional
8. Igreja de S. João: teatro multifuncional
9. Palacio Nobiliari: centro cultural multifuncional
10. Ex collegio: departamento e laboratório da escola internacional de ciências humanas
11. Ex convento padre Basiliani: arquivo histórico do terramoto de Belice
12. Convento Padre Minori: conversão em colégio
13. Piazza Alicia
14. Quarteirão do Plano Cascio: centro recreativo e de restauração
15. Quarteirão de Carmine: jardim público
16. Teatro exterior
17. Área do parque urbano
18. Área para um quarteirão da nova expansão
19. Hortas
20. Quarteirão para nova edificação
21. Ex-Convento Padre Agostiniani: centro cívico
22. Ex Monte dei Pegni: sala da câmara

Plano implementado

Os princípios políticos desenvolvidos desde 1978, associados às conclusões do “Belice 1980”, resultaram num plano, conduzido num difícil climapolítico-administrativo, que irá ser implementado a partir de 1984.

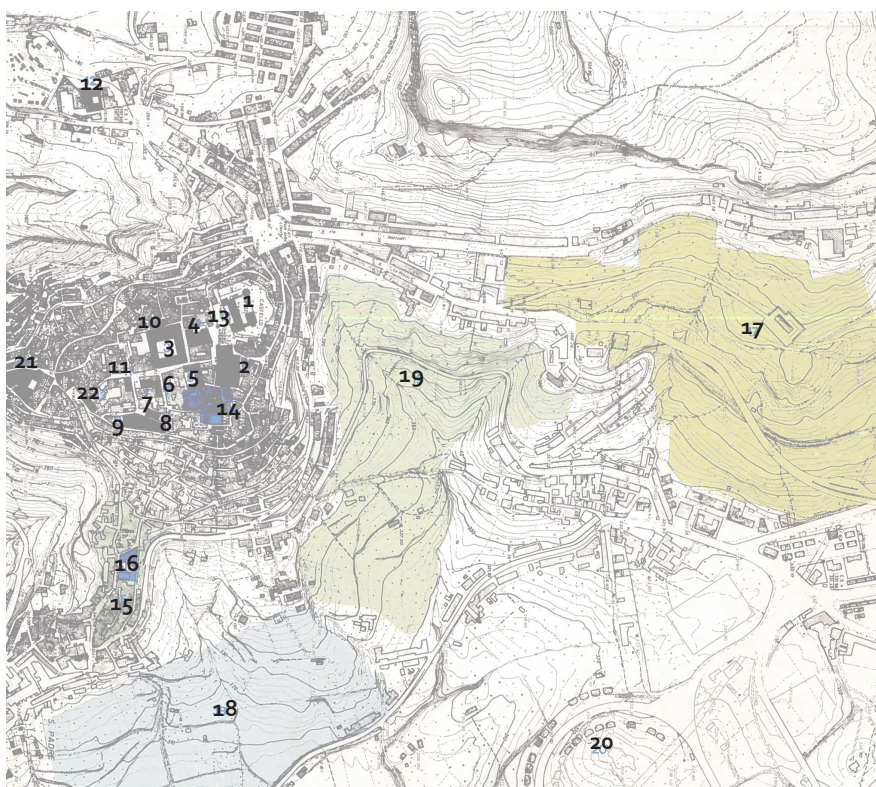
O programa proposto focava-se na ideia de criar uma relação entre a cidade histórica no alto da colina e os novos quarteirões construídos pós-sismo no vale.

Para os novos quarteirões construídos depois do terramoto estava previsto a sua densificação e o seu melhoramento geral.

Previu-se simultaneamente a requalificação e valorização do núcleo antigo através de projetos de restauro e recuperação do centro histórico, no qual se integra a intervenção de pormenor de Álvaro Siza e Roberto Collovà. O plano atribui um novo uso para grande parte dos equipamentos da cidade histórica, assim como a construção de novos equipamentos culturais e o arranjo das estruturas urbanas com o objetivo de atrair população.

A fragmentação do aglomerado urbano, prevista já no workshop “Belice 1980”, é assumida através de um congelamento em dois centros, isto é, os novos quarteirões e o núcleo antigo, reduzindo a sua área de influência, através da manutenção e potenciação de um grande vazio entre eles. Para este vazio urbano projeta-se um Parque Urbano (17. *parco pubblico*) para o qual existiu um concurso,¹⁶ a par de uma área de hortas (19.).

É ainda apontada a localização de uma nova área residencial (20.), no sopé da colina, também esta afastada do centro histórico.



[22]

[22] Planta de Salemi, mostrando o planeamento da cidade.

[23] Esquissos de Álvaro Siza realizados durante o Laboratório Belice 1980.

Dois momentos de um projeto

Álvaro Siza e Roberto Collovà,¹⁷ realizaram o *Progetto per il recupero e la riconversione ambientale del quartiere Piano Cascio*, no qual se abrange a sistematização da *Piazza Alicia*, onde se localiza a Igreja Matriz de Salemi.¹⁸

O nascimento do projeto de recuperação a partir do existente é um princípio indiciado no seminário *Belice 1980*, que Siza e Collovà exploram. Este projeto de reestruturação urbana, extensível a todo o centro histórico, consiste num conjunto de pequenos projetos que levantam questões recorrentes nas cidades históricas, como seja a intervenção a vários níveis, isto é, desde questões singulares às soluções tipificadas.

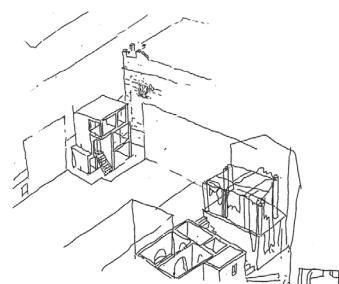
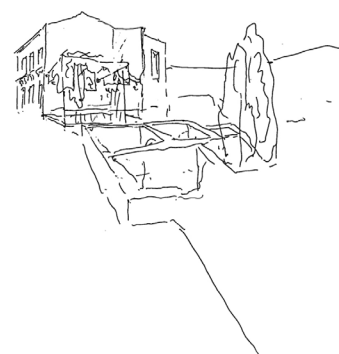
Uma primeira leitura do material gráfico permite compreender como o plano não coloca ênfase nos volumes construídos, mas sim nos espaços vazios e na conformação dos negativos do centro histórico. O projeto é o desenho do vazio, um tema fundamental que procura a redução do carácter intersticial ou residual que os espaços podem adquirir, conferindo-lhes uma organização formal compreensível.

O projeto está dividido em dois momentos: os percursos da estrutura urbana e a intervenção na *Piazza Alicia*, onde se inclui a intervenção no espaço da antiga igreja matriz.

Percursos

O trabalho de Siza e Collovà encontrou na relação com a estrutura urbana histórica um dos momentos de maior esplendor, respeitando o sítio e a paisagem, com uma síntese inteligente no momento de encontro entre diferentes temporalidades. Mesmo com algumas restrições impostas por algum criticismo académico ao papel do desenho criativo no processo de restauro, os dois arquitetos criaram relações com a arquitetura dos edifícios existentes, nunca lhes escapando, de uma maneira balanceada, respondendo dessa forma à problemática matéria da comparação entre o novo e o velho,

O procedimento de leitura crítica do existente individualiza no contexto existente os elementos potenciais de regeneração do tecido urbano. Na reorganização da estrutura espacial urbana do centro histórico de Salemi, Siza e Collovà utilizarão o espaço público, nomeadamente o pavimento, enquanto elemento de resistência para consolidar o existente. Foi reorganizada a estrutura espacial urbana, redesenhando uma teia de percursos. O projeto contempla várias medidas ou escalas, desde as diferentes formas de pavimento até à instalação de um sistema uniforme de mobiliário urbano.



[23]

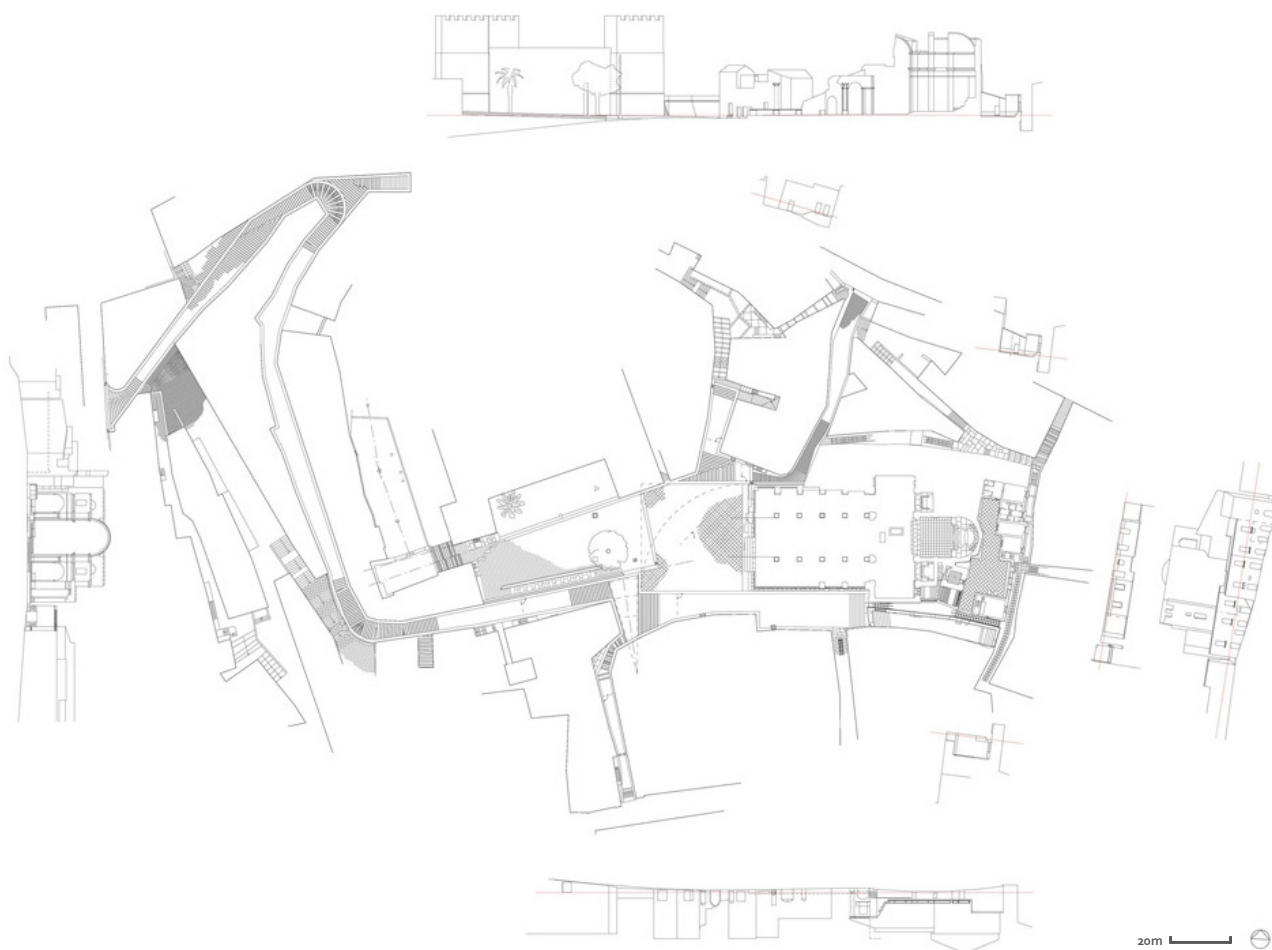
16. Este concurso, ganho Gregotti Associati, teve como concorrentes Álvaro Siza e Oswald Mathias Ungers. Paolo Portoghesi e Aldo van Eyck foram também convidados mas não apresentaram proposta.
17. Em colaboração com o *Ufficio Tecnico della Curia di Mazara del Vallo*, na figura do arquiteto Vicio De Pasquale.
18. Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.228.

La Strada, que serpenteia desde a *Piazza Bassa*, fora de portas da muralha, até à *Piazza Alicia*, onde se situa a *Chiesa Madre*, é um dos exemplos onde se abordam problemas de relacionamentos com outras ruas e espaços urbanos, incluindo situações específicas, como a resolução das cotas de soleira ou a iluminação.

O trabalho de recuperação da teia de percursos da zona antiga é um trabalho de acupuntura urbana, onde são individualizados com precisão os locais onde intervir especificamente, utilizando um método original, onde as ruínas e os vazios criados pelo terramoto são utilizados como material na criação do projeto.

O trabalho de recuperação e modificação do tecido lacerado e abandonado é uma prática contínua, que faz parte da tradição da cidade continuamente abalada por sismos. A ideia de reparação contínua poderia entrar em contradição com a topologia estacionária defendida para esta intervenção, se apenas atentarmos na aplicação aos locais onde essa reparação ainda não tenha sido executada, privilegiando o estado estacionário dos espaços onde já existiu esta intervenção.

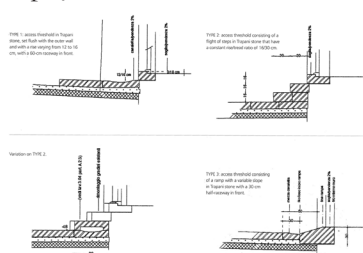
As operações cirúrgicas de extremo rigor realizadas na área do quartiere *Cascio* reconstituíram ligações outrora existentes que não se encontravam ativas, como conexões verticais, escadarias, aterros e ligações através de repavimentações para as quais se predispõem um conjunto de soluções construtivas que reúnem uma mesma forma de fazer.



É dada uma resposta arquitetônica simples, séria, austera e eficaz, capaz de conferir uma nova qualidade sensível sem distorcer o espaço. Cada operação combina continuidade e quebra com o tecido existente, introduzindo novos elementos ao mesmo tempo que reutiliza e integra partes dos já existentes. A relação entre os materiais novos e existentes permite a não existência de ambiguidades.

Apesar de existir documentação¹⁹ que indica o uso do Travertino Romano para as intervenções novas, os pormenores dos desenhos da intervenção indicam nas suas legendas “pedra de Trapani”, uma pedra siciliana, e portanto da mesma região, mais resistente à erosão que a pedra local. Esta pedra seria usada tanto para as situações de acesso às unidades privadas, como nos pavimentos das zonas urbanas, incluindo o pavimento do espaço da antiga igreja.

Esta decisão não foi bem acolhida pela população de Salemi que preferia a sua pedra local. A rejeição da pedra *Campanella* prende-se com a sua fraca resistência, que a torna inadequada ao uso em pavimentos, como é provado pela sua ausência nos pavimentos de Salemi. A distinção entre o material novo e o velho pode prejudicar a leitura global da cidade, sobrepondo-se a esta. Esta distinção é reforçada pela *patine*, conferida pelo tempo que tardou a atuar no espaço intervencionado.



[25]

[26]

[27]

Na relação do percurso com os vãos são criados conjuntos de soluções que permitem a sua adaptação às necessidades específicas de cada caso, através da variação de parâmetros como a largura, altura e inclinação. O projeto chega ao ponto de contemplar a relação aconselhada entre o espelho e o cobertor dos degraus. [25] A pedra usada é pedra de Trapani, conferindo uma unidade a todo o aglomerado.

Existem três conjuntos de soluções. A primeira é a soleira da porta, alinhada com a parede do edifício. [27]

A segunda aplica-se onde é necessário ultrapassar uma altura entre a soleira da porta e a cota da rua: são usados os degraus já projetados sobre a rua, podendo estes ser paralelos ou perpendiculares à fachada. Os degraus poderão sobrepor-se ao caminho das águas pluviais e, nesse caso, é criado um canelo sob estes. [26] [27]

A terceira possibilidade usa a rampa como dispositivo de ligação. [27]

O percurso da rua, que supera a grande diferença de cota entre a zona alta e a zona baixa, procura o mínimo declive. Numa curva apertada desta via, local de perda de referência do caminho, esta é marcada por Siza e Collovà girando

[24] Planta geral da intervenção no espaço urbano de Salemi, incluindo a antiga igreja e a Piazza Alicia.

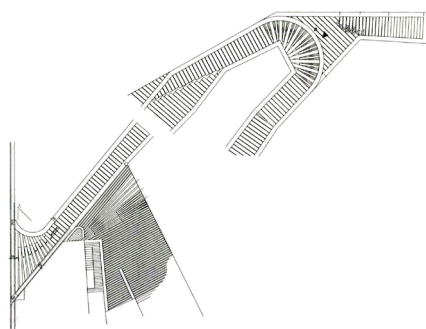
[25] Secção das 3 soluções tipo na resolução da soleira entre o espaço público e o espaço privado.

[26] Exemplo da segunda e da terceira solução.

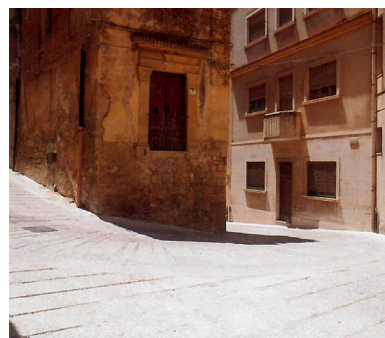
[27] Exemplo da segunda e da primeira solução.

19. Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.233.

a largura da pedra em torno do eixo da curva. Não alterando a dimensão da largura da peça que utiliza para o pavimento, é antes preenchido o espaço entre estas peças com um material distinto, numa ideia de constância em todo o percurso. [28] [29]



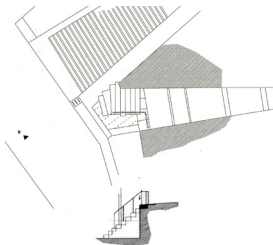
[28]



[29]

A ligação entre diferentes níveis, onde existe essa possibilidade, é um pressuposto do projeto, na procura da redução de pátios e *cul-de-sac*, aproximando a estrutura urbana de uma rede.

Um dos pontos mais significantes da intervenção é o projeto da ligação entre dois caminhos, que se cruzam a cotas distintas, recorrendo a uma pequena escada [30] a [32]. O interesse desta intervenção passa pelo entendimento da direção que a escada vai tomar. Ao não criar uma escada perpendicular ao caminho que se está a percorrer, enfatiza-se a direção do próprio percurso, criando uma relação direta, sem recorrer a viragens.



[30]



[31]



[32]



[33]

A largura da escada é mais estreita que a largura da rua no seu final, possibilitando duas leituras. [33] Por um lado não é enfatizado o estreitamento da rua, corrigindo o fluxo que a largura maior criaria, formando a ilusão de um paralelismo no percurso. Por outro lado, ao fazer com que parte do percurso não tenha saída, a parede que o suporta fica visível, permitindo a leitura do corte, marcando para o futuro o cadastro desta intervenção.

A geometria exata dos degraus cria uma escada com duas direções. Num primeiro momento, a escada é desenhada perpendicularmente à casa a que se encosta, enquanto num segundo momento, quando se liberta do encosto, se aproxima da direção da via a que irá desembocar, utilizando a direção perpendicular à fachada da casa oposta, criando um momento de grande tensão e delicadeza.

Existe ainda um momento de colaboração ativa com o existente, quando um dos degraus é colocado sob o cunhal da casa a que se encosta, como se o calçasse, permitindo que a restante rua, também ela inclinada, seja rematada.



O desenho pormenorizado evidência uma atenção às necessidades locais, ao cadastro, ao que permaneceu após o terramoto, àquilo que poderá ser aproveitado, repondo em muitos dos casos aquilo que existia anteriormente a par da utilização de novos elementos. A combinação entre o tecido existente e as quebras geradas pelo terramoto é indiciada nas indicações como “recolocação e integração de peças existentes”,²⁰ o que implica uma sensibilidade ao real, ao mesmo tempo que confere uma dificuldade acrescida ao nível de execução, que uma pavimentação totalmente nova não apresentaria. [34] a [36]

As dificuldades não são postas de parte, sendo utilizadas como ponto de ancoragem do projeto, relacionando soleiras existentes, com novos pavimentos, novas depressões, que amenizam a relação entre planos existentes ou a procura da correta relação entre uma escadaria e a frente de uma casa.

Piazza Alicia e Chiesa Madre

Para Siza e Collovà a experiência do *Belice 1980* na principal praça do centro histórico de Salemi, no vazio da *Chiesa Madre* e no bairro *Piano Cascio*, resultará na encomenda de um consistente projeto onde essas zonas terão um enfoque especial. No tecido lacerado pelos efeitos do sismo procura-se a oportunidade de fundar novos vazios. Será experimentado um método de intervenção baseado na consolidação das ruínas e dos vazios criados pelo sismo, transformando-os em material de projeto, metodologia generalizável para outros territórios altamente destruídos.

A praça principal, na zona mais alta da cidade, em torno da qual se estabeleceu a cidade de origem árabe, constitui o centro do projeto. Esta está rodeada de fortificações medievais, de origem sueva, construções para habitação de dois e três andares e de um pequeno palácio. É nesta praça que se situava a igreja matriz, como vimos, largamente destruída. Por uma série de demolições indiscriminadas, realizadas pós-sismo, as ruínas da igreja encontravam-se encerradas com um pano de alvenaria, permanecendo no seu interior o espólio resultante das suas demolições.

A intervenção na antiga igreja começou pelo seu entendimento enquanto elemento da malha urbana de Salemi, na relação estabelecida com a praça, com o casario, e com a paisagem, enquanto definidora de uma ‘acrópole’.

O projeto soluciona o objeto arquitetónico em si na sua relação com o contexto, isto é, as ruínas da igreja, serão uma charneira na relação entre a

[28] Desenho do pavimento.

[29] Curva, em declive, com execução das peças girando em torno de um eixo.

[30] Planta da zona de intervenção.

[31] Perspetiva do entroncamento com escadas a tornarem-se visíveis.

[32] Perspetiva sobre a nova ligação dignificada.

[33] Relação entre estreitamento a largura da escada.

[34] Planta e axonometria de pormenorização da zona.

[35] Vista da escadaria que permite o acesso às habitações na cota correta.

[36] Estabilização do vazio aberto pelo terramoto.

20. Legenda presente no desenho

[39]. In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, *Lotus International*, 106, p.107.

praça e o bairro, equilibrando a cidade com a redefinição de um vazio. A complexidade da resposta traduz a não existência de um modo inequívoco de sintetizar o contexto numa forma de projeto.

Se a arquitetura é destruída, as memórias da cidade²¹ e da sua comunidade entram num estado de rutura e gera-se um sentimento de perda, que leva a que naturalmente se procure recuperar aquilo que foi perdido. Neste caso, a perda é assumida, procurando salvaguardar aquilo que persiste como forma de legado, tornando presente o ausente.

A arquitetura permite recordar através do seu potencial evocativo, trabalhando com a imaginação ao reproduzir ou guardar um evento passado, neste caso o sismo, gerando o seu reconhecimento. Este reconhecimento é um pequeno milagre provocado pela felicidade resultante da manipulação da memória coletiva, na formalização das causas do terramoto, destrutivas, como positivas, através da personificação do sismo como o grande arquiteto gerador de espaço, criador do vazio, potenciador de espaço público. Reconhece-se a manipulação do espaço arquitetónico pelo poder, por quem tem o direito de o alterar, de induzir pareceres sobre o passado, modificando a memória através da manutenção de uma imagem.

A leitura da arquitetura é um processo plural e polémico, capaz de potenciar uma reação de passividade, incompreensão, indiferença, incómodo, antes de gerar aceitação. A manipulação da imagem, neste caso, é o resultado de uma relação de continuidade, de oposição e de inovação, entre a memória e a intervenção, através da reinterpretação da existência e da transformação do contexto.

Construir um espaço é uma réplica do habitar, conforme explica Ricoeur. A construção da arquitetura modifica o contexto, mas é quem a usa, vivendo-a, que valida a modificação através do ato de reflexão.

O sismo criou uma alteração abrupta da sedimentação da história urbana, resultando numa difícil acessibilidade, numa não inteligibilidade, na perda da chave interpretativa. O projeto não vai apenas recontar as sucessões de configurações espaciais, mas antes acrescenta uma nova ocupação, criando uma nova camada sedimentar. É nesta camada que o projeto se instala, procurando superar o pós-trauma da falta das camadas suprimidas. Uma fratura na continuidade da história que põe a nu a complexidade da sua sedimentação, sedimentando essa dificuldade.

O poder da memória dos fragmentos de um objeto arquitetónico está na construção mental feita entre as partes que o compõem, na chave de leitura, no indício de uma regra.

Siza e Collovà não cairão na armadilha da repetição (na compulsão à repetição que nos indica Ricoeur), na procura de uma familiaridade perdida, apostando em vez disso numa reinterpretação do antigo, colocando-nos os elementos ao dispor para que os possamos reorganizar.

Intenções

Procura-se estabilizar o perfil da paisagem, com a ruína a dignificar a *acrópole* de Salemi, conforme já representado no esquisso de Álvaro Siza, em 1980, particularizando esta zona com os seus três arcos. [37]

A intervenção é vista como necessária de forma a contextualizar aspetos destruídos não só a nível formal e material mas também a nível imaterial, sobretudo os símbolos dos valores sociais e identitários da comunidade. A transformação do espaço público parte do espírito material e imaterial, valorizando a existência enquanto símbolo identitário.

Os destroços, vistos como material de profundo valor, tornam-se testemunho da memória presente. O projeto baseia-se na ideia de “abrir e oferecer” estes espaços vazios à cidade, aceitando a integração dos efeitos do sismo nos planos arquitetónicos. Esta é uma experiência de consolidação e restauro arquitetónico, com uma expressão da memória do romantismo Ruskiano, expressão essa apenas aparente, pois a pureza da ruína, objectual, desaparece ao ser usada enquanto matéria de organização do espaço.

O projeto responde ao seu contexto histórico e social enquanto recensão crítica das práticas, históricas, até aí elaboradas. Siza e Collovà incluem-se numa atitude intermédia entre duas práticas diametralmente opostas, isto é, entre a demolição total, a *tabula rasa*, e a reconstituição total, *dov'era com'era*. O contexto histórico limita, ou melhor diríamos, molda a liberdade que o arquiteto tem, pois orienta-o no caminho correto e mostra-lhe os erros de opções testadas no passado, criando uma série de relações entre o passado e o futuro, que o encaminham na direção certa. Existiu, assim, uma abordagem simultaneamente moderna e histórica, criando um melhoramento da sua condição e a sua destruição, apostando ao mesmo tempo na conservação e no desenho de novos edifícios.

A forma arquitetónica estabelece um vínculo entre o universo simbólico passado e o contexto presente de referência cultural, explicitando o modo diferente de fazer as coisas de sempre. “Refundar um espaço arquitetónico é manifestar em forma nova a relação cultural de resistência e transformação do qual é portador o objeto arquitetónico, que exige um esforço de conhecimento e comunicação.”²²

Intervenção

... Acredito no contraste e na diferença, de escala e de linguagem. Mas a minha opinião mudou no que diz respeito à relação das casas antigas com o edifício novo. Depois desta e de outras experiências cheguei à conclusão de que renovações ou recuperações num edifício têm que ser muito radicais; construir algo de novo tem que ser radical. Quando se unem dois tipos de edifícios, velho e novo, o novo tem que ser uma boa solução radical. Na verdade penso que a experiência que se ganha com a renovação de edifícios antigos é de fundamental importância para a arquitetura moderna. Tem-se oportunidade de conhecer a arte e o que os antigos mestres tão bem sabiam construir.²³

[37] Desenho do pavimento.



[37]

21. John Ruskin, em *A Lâmpada da memória*, expressa a ideia da cidade enquanto lugar de memória coletiva.
22. Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.236.
23. “A arquitectura mais interessante aparece onde as culturas se misturam intensivamente. Uma entrevista com Álvaro Siza Vieira por Dorien Boasson”. In Carlos Castanheira, Hans van Dijk, Dorien Boasson, *Álvaro Siza: exposição Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, p.25.

Esta intervenção não trata um restauro científico e, muito menos, de uma reconstrução completa. Nesta intervenção é colocado o problema de como intervir não só num formato isolado, da igreja destruída, mas antes no conjunto formado integrando as construções contíguas à igreja ou ao campanário.

A intervenção foi baseada numa “invenção, usando o que foi encontrado no local (materiais, espaços, cores...) com o objetivo de permitir, no processo de planeamento e construção, a integração de novas e velhas estruturas, sem se perceber, à primeira, qualquer diferença, apesar de expressar uma forte e significativa imagem.”²⁴

O projeto para a antiga igreja e para a praça são separados apenas a nível administrativo, tendo em conta que o antigo espaço religioso pertencerá, depois do sismo, à praça. A intervenção principal foi a de tornar público o espaço da antiga igreja, suprimindo o muro, de carácter provisório construído após o sismo, que delimitava o espaço. Porém, apesar de se procurar uma intenção global, fazendo com que o espaço da igreja pertença ao da praça, não se esconderá a diferença entre ambos, numa lógica simultânea de presença na destruição.



[38]

Metodologia

Quando Siza e Collovà foram encarregues do projeto, o edifício estava em ruínas, pelo que o primeiro tema a tratar foi a sua consolidação. Esta foi a primeira vez que em Salemi se enfrentou uma situação similar, pois existia uma completa falta de referências relacionadas com métodos, técnicas e processos de consolidação. Por outro lado, era possível analisar o resultado de uma série de apressadas intervenções feitas por privados que, graças ao financiamento providenciado pelo governo italiano, restauraram as suas próprias casas *in stile*.

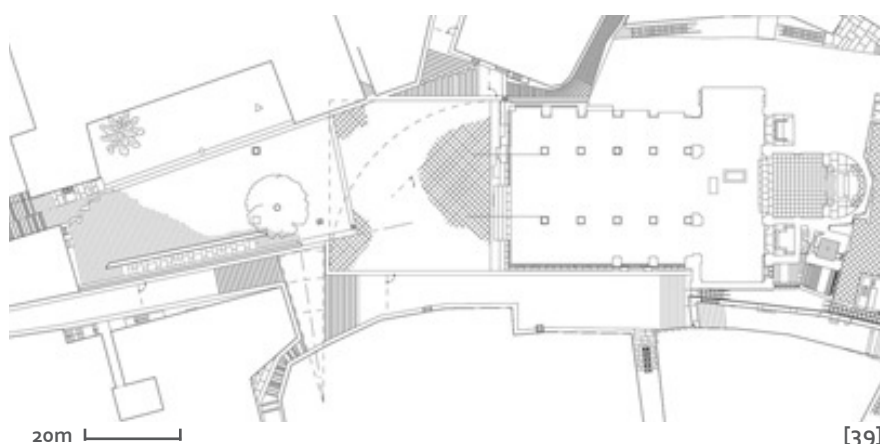
A elaboração de um manual contendo instruções práticas, não só para as intervenções maiores, como o restauro da antiga igreja, mas também para

ações de manutenção privadas, partiu da necessidade de criar um código com critérios a serem seguidos em trabalhos de consolidação, com exemplos de metodologia e de prática, que encontravam nos vestígios causados pelo terramoto as suas fontes básicas.

O método de projetar de Siza é comparável a uma reação química onde vários ingredientes são juntos e o produto final desconhecido. O arquiteto tem aqui o papel de catalisador, o elemento que promove a reação e presente no meio da massa efervescente. O projecto é um processo pelo qual é desenhado, calculado, discutido, e pelo qual um problema dá lugar a outro e onde os conflitos se sucedem. O processo tem o seu início quando o arquiteto principia, sozinho, a desenhar.²⁵

Praça

O projeto de intervenção arquitetónico na praça integra o espaço da igreja no espaço da cidade, através de diferentes processos arquitetónicos como o trabalho de acesso ao plano da igreja ou a continuidade do limite construído. As intenções do espaço da antiga igreja são contínuas com o espaço da praça, intervencionando a estrutura do espaço circundante à antiga igreja. [39]



[39]



[40]



[41]

[38] Destroços no interior do recinto delimitado da igreja, com abside ao fundo.

[39] Projeto da Piazza Alicia incorporando a Chiesa Madre, projeto implantado.

[40] Pormenorização da zona em frente à igreja numa das versões do projeto, não implementada.

[41] Pormenorização da zona em frente à igreja, no desenho do projeto implantado.

24. Francois Burkhardt, "Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno della Piazza Alicia e delle strade adiacenti a Salemi" in *Domus* 813, pp.34-42. In Antonella Versaci e Alessio Cardaci, "The difficult relationship between ruins and modernity: the case study of the Mother Church reconstruction in Salemi (Italy)".
25. Hans van Dijk, "As vulneráveis transformações de Siza". In Carlos Castanheira, Hans van Dijk e Dorien Boasson, *Álvaro Siza: exposição: Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, p.12.

A simbiose entre as intenções para a antiga igreja e para a praça é evidente no desenho do pavimento da praça: é definido um quadrado tendo como uma aresta o limite da fachada principal da antiga igreja. Este é representado nos desenhos do projeto com um quarto de círculo a partir do ponto onde existia o antigo cunhal direito da fachada frontal da igreja. O desenho do pavimento integra a leitura da própria preexistência, numa relação clara entre o novo, neste caso o desenho do pavimento, e o preexistente, as relações geométricas contidas no espaço. Se num primeiro desenho este quadrado tinha todos os seus limites perfeitamente definidos, intersetado pelo castelo [40], no desenho implantado [41], a geometria da plataforma em frente ao castelo interrompe este quadrado sem, no entanto, afetar o seu vértice, lugar mais importante da sua definição. Este desenho é materializado no lajeado, definindo lancis retangulares nos limites, em oposição ao preenchimento das formas, que é feito recorrendo a uma torção a 45° do pavimento face à direção do quadrado. No fundo é conferida à preexistência uma estrutura intelectualizada, no sentido em que a geometria enquanto construção humana é desenhada no espaço e as relações decorrente dela exaltadas.



[42]



[43]

Igreja

Intenções

(...) todos os materiais trabalhados por mãos humanas, sob o impulso de ideias ligadas entre si e desenvolvidas segundo uma sequência temporal. A partir de todos estes objetos, emerge uma forma no tempo. A partir deles, emerge um retrato visível da identidade coletiva (...) Esta auto-imagem refletida nos objetos constitui um guia e um ponto de referência para o grupo, tendo em vista o futuro, e acaba por se transformar no retrato doado à posteridade.²⁶

Apesar da construção se encontrar totalmente em ruínas esta afasta-se do valor meramente figurativo, contendo ainda um forte valor e uma presença física evidente. O projeto propõe expor a matéria, as leis de construção, as relações entre dimensões e os padrões de decoração, resultando num caso emblemático de intervenção arquitetural e preservação cultural.

O desenho arquitetónico suavizou a memória traumática do terramoto através da transformação do antigo espaço sagrado numa peça de arquitetura que utiliza o código arqueológico como forma de afastar a conotação dramática de ruína resultante da destruição pelo sismo, procurando equilibrar o presente, através de uma aceitação do trauma. As ruínas foram renovadas através da alteração do seu sentido, transformando aquilo que fora um espaço interior, agora sem cobertura e sem algumas paredes, num espaço exterior, evocando o todo a partir do vazio.

Convertendo os efeitos negativos do terremoto em elementos relativos da refundação da cidade, optou-se então por reconstruir o espaço da igreja através da subtração, ou seja, através da definição do vazio, traduzindo-se numa nova forma de praça. O claro objetivo é criar uma ação no espaço feita por “subtrações, cortes, entalhes, reuso dos materiais (...) prosseguindo a proposta dupla de construir a igreja e de construir a memória do passado”.²⁷ O projeto afasta-se, assim, da reconstrução da parte demolida, para consolidar a ruína, recuperando a antiga espacialidade da igreja através da sugestão conferida pelos fragmentos, ainda que com um novo talho, tornando, por exemplo, legível o corte na abside, a cicatriz na praça, ou a ferida do tecido urbano.

Eu escolho, conforme o momento, dando preferência a relações. Na renovação de edifícios antigos o problema é mais de adaptar a estrutura existente ao programa, do que modificar a estrutura. É preciso usar a mesma tecnologia sem ter que desenvolver demasiado o projeto de arquitetura. Os edifícios antigos têm possibilidades fantásticas de se adaptarem a novos programas. Uma coisa que nós deveríamos aprender com os velhos edifícios é que não existe uma grande diversidade de espaços. (...) A autonomia de um edifício em relação ao programa é parte essencial da arquitetura.²⁸

A ideia de Siza face ao construído poderá ser extrapolada para o espaço público. As relações entre o espaço da igreja e o espaço da envolvente darão origem ao projeto de intervenção que usa a mesma tecnologia de

[42] Vista da abside desde a praça, com muro delimitante em primeiro plano, após as demolições pós-sismo.

[43] Vista da abside desde a praça, com acesso à plataforma em primeiro plano, na atualidade.

26. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.22.

27. Rosa Tamborrino, “Soglie invisibili: il progetto di ricostruzione della Chiesa Madre a Salemi di Collovà e Álvaro Siza”, *Restauro e città* 11/12, vol. 4, pp.82-89. In Antonella Versaci e Alessio Cardaci, “The difficult relationship between ruins and modernity: the case study of the Mother Church reconstruction in Salemi (Italy)”.

28. “A arquitectura mais interessante aparece onde as culturas se misturam intensivamente. Uma entrevista com Álvaro Siza Vieira por Dorien Boasson”. In Carlos Castanheira, Hans van Dijk e Dorien Boasson, *Álvaro Siza: exposição: Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, p.26.

(des)construção na intervenção mínima executada. Não caindo na tentação de defenir um uso que não simplesmente o de possibilitar qualquer uso – talvez uma definição de praça pública – foi estabelecido um não-programa na consumação do espaço como um vazio que se adapta totalmente ao espaço da antiga igreja. A adaptação do mesmo lugar para outras funções é realizada adaptando-se o espaço da antiga igreja a espaço público.

Face à possibilidade de intervir num edifício acrescentando, Álvaro Siza refere “A minha primeira ideia seria a contrária, de certeza” ²⁹ expressando a não-intervenção ou, neste caso, a intervenção que não acrescenta novos corpos, como princípio de projeto.

MATERIALIZAR

Nesta intervenção são usados materiais e técnicas novas a par das existentes, dando particular relevância à junção e simultaneamente à distinção, negando a falsificação e evidenciando a integração. Os elementos do lugar existentes são seguidos como exemplo, tornando-os disponíveis e inteligíveis, enquanto o material novo foi usado de uma forma genuína e coerente com o local integrado.

Na antiga igreja utilizar-se-á material do espólio recuperado da igreja em colapso, existindo uma unidade na composição a partir dos fragmentos existentes. Esse material terá um papel fundamental na evocação do espaço original na intervenção na antiga igreja. Serão colocadas na sua posição original as bases das colunas que formavam as naves, duas das colunas, fragmentos decorativos e itens individuais recuperados das demolições. As pedras lavradas servirão para colmatar falhas de zonas construídas onde se julga importante encerrar o plano: “Taglio a quota de copertura in pietra di spoglio.” ³⁰ Utiliza-se, por isso, a materialidade da ruína para obter um resultado arquitetónico novo, não mimético da antiga arquitetura, longe de qualquer tentação romântica.

Não seguindo uma recuperação científica, para proteger e impermeabilizar alguns dos muros é usada uma emulsão acrílica em detrimento de um capeamento, resultando num detalhe dos muros sem qualquer remate visível. Se no espaço da antiga igreja se entende o uso de material novo distinto do existente, nos arranjos públicos, nomeadamente em espaços não nobres da cidade, poderá não ser criada a total unidade que se enuncia nos princípios da relação com o existente.

PLANIFICAR

A primeira necessidade para definir um espaço é a delimitação de uma superfície transitável, sendo por isso o plano um elemento fundamental da arquitetura.

A plataforma onde se situava o soalho da antiga igreja, sobrelevada em relação ao espaço público da *Piazza Alicia*, foi repavimentada com um lajeado de pedra, definindo em pedra de Trapani uma superfície plana delimitada.

O renascimento a partir da catarse está arquitetonicamente relacionado com a forma e o uso completamente novo da praça e do espaço da antiga igreja: o espaço profano da praça invade o recinto da igreja, enquanto os elementos do espólio da igreja, juntamente com a direção assinalada pelas duas colunas, amplificam a geometria da igreja para a praça. No vazio é consolidado o seu limite interno, reforçando a ambiguidade da fronteira do espaço, utilizando a continuidade do limite proposto pela destruição provocada pelo terramoto.

Culto e sacralização fazem-nos levantar a cabeça ao etéreo e teológico. Estas invenções terrenas e humanas são depósitos de fé, acondicionados pela concessão de uma aura de misticidade. O espaço sagrado da antiga igreja é-o pelo conjunto de preceitos que eram comumente respeitados.

O terramoto e a consequente destruição conduziram a uma ausência do entendimento do espaço como sagrado, partindo do não atendimento ao mistério das convicções e da libertação da sua sentença. O projeto consolida esta intenção, denunciada pelo gesto de destruir o limite que havia sido construído para não permitir o acesso ao espaço abandonado, profanizando-o e estendendo a praça até à abside, libertando-o da sua sentença. [42] [43]

A antiga igreja em ruínas não reconstruída será integrada num novo espaço público, palco, que tem a abside como pano de fundo, na continuidade com as construções vizinhas, gerando uma extensão da praça existente para o *plateau* elevado, encontrando o seu limite na seção do transepto e nas sombras da abside ao fundo. No pavimento, além das bases das colunas e das duas colunas recuperadas da antiga igreja, são assinaladas com uma pedra de cor diferente o espaço de onde partiam as paredes ou os elementos de suporte do cruzeiro.

TALHAR

A consolidação das ruínas, de acordo com as técnicas de reparação, demolição e reconstrução, definiu o objeto de forma rigorosa, criando a regra do projeto. A partir de uma análise intuitiva da estática da estrutura existente, e confirmada a consistência estrutural, é desenhado um sistema de talhar os muros que transforma a ruína no novo edifício de fundo da praça.

A axonometria da situação antes da intervenção e pós-intervenção [44] é explícita do entendimento da ação próxima da escultura por subtração, onde a massa existente, neste caso construída, vai ser talhada. Defiram-se três cotas máximas possíveis onde as paredes foram interrompidas, de acordo com o material existente. O canto do transepto do lado do evangelho, a abside e as paredes recuadas sobre as capelas absidais terão o remate mais alto. As paredes onde se inserem os arcos das capelas absidais ficarão com uma cota intermédia. O limite do transepto do lado da epístola e a capela lateral na nave norte ficarão no plano mais baixo. Os limites superiores vão ser delimitados com uma peça de pedra talhada desornamentada, contrastante com o aparelho de pedra irregular das paredes existentes. Esta simples peça contínua de remate remete para a ideia de entablamento, enquanto capeamento do plano horizontal, e transição para outro plano, neste caso, o céu.

29. “Assim, em teoria, eu não concordo com o tipo de intervenções como o que se faz na Biblioteca-Museu de Amarante [refere-se à intervenção de Alcino Soutinho no Museu Amadeu de Sousa Cardoso], eu não faço assim. Aquele edifício tem um rico passado, que eu não conheço muito bem. Primeiro foi um convento, depois um quartel, uma câmara e agora um museu. Aceito que o arquiteto que tem a encomenda, possa fazer uma intervenção, se existirem bastantes impulsos diferentes para esse tipo de transformação. Soutinho fez uma boa intervenção, penso eu. A minha primeira ideia seria a contrária, de certeza. Mas sinto a integridade do arquiteto e uma força para chegar a estas formas. A história deste edifício, as transformações, testemunham e justificam a intervenção.”

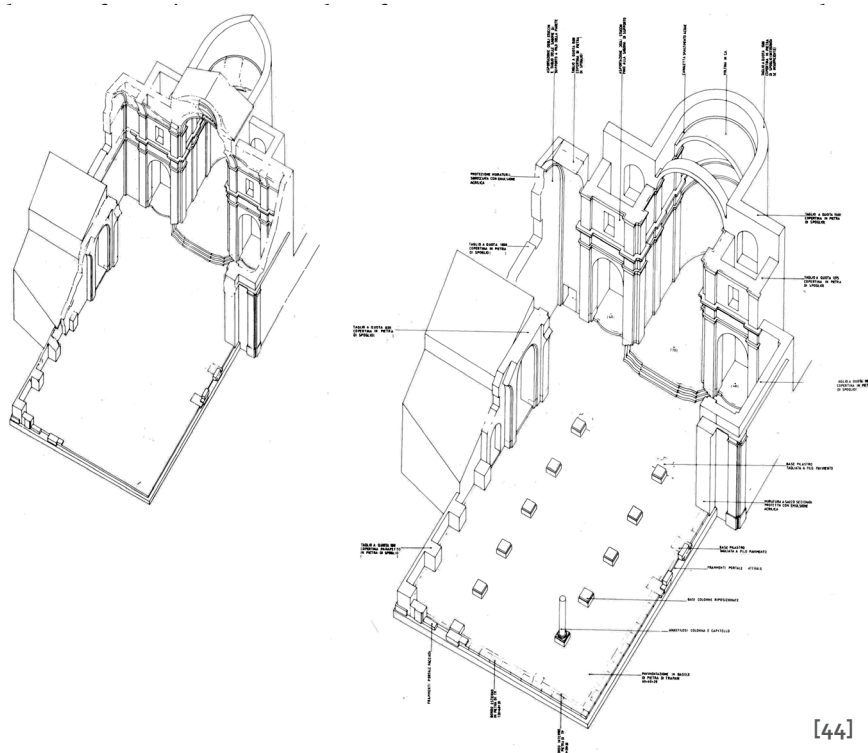
“A arquitectura mais interessante aparece onde as culturas se misturam intensivamente. Uma entrevista com Álvaro Siza por Dorien Boasson”. In Carlos Castanheira, Hans van Dijk e Dorien Boasson, *Álvaro Siza: exposição: Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, p.26.

30. Legenda presente na axonometria da igreja. In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166. [44]

Não existe um limite contínuo mas um limite que se desfragmenta em planos horizontais específicos, contribuindo para o entendimento da leitura da ruína enquanto arquitetura, afastando-se de uma visão arqueológica, que não permitiria tal ação. A silhueta resultante do sismo com um corte “natural” é usada apenas em situações específicas de transição de cotas, como no topo do transepto do lado do evangelho, e da parede que delimita a nave lateral do lado do evangelho a seguir à capela lateral. Todos os restantes planos são seccionados com planos horizontais.

Nesta ação manteve-se a relação estrutural entre as paredes que funcionam como contrafortes umas das outras. Por outro lado, perde-se o limite não reto resultado da demolição parcial preventiva do edifício nas intervenções pós-sismo, enfatizando a leitura dos fragmentos como construção de uma nova obra.

A alteração na antiga igreja funcionará como regra para todas as futuras intervenções no aglomerado. Como rematar um muro, como fazer uma cobertura, como refazer um teto, como reparar um arco... A utilização desta obra como modelo permite aferir o carácter estacionário desta intervenção, enquanto estabilização de uma maneira de fazer extensível a todo o aglomerado,



[44]

LIMPAR

O estuque que ainda se encontrava agarrado às paredes foi retirado, adiantando-se ao tempo, isto é, criando o resultado que o tempo lhe daria, consolidando a inevitabilidade da sua separação da parede, expondo o sistema construtivo do edifício em alvenaria, retrocedendo-o à essencialidade: “Asportazione degli stucco fino alla sagoma di supporto”,³¹ isto é, a remoção

do reboco até à estrutura de suporte.

Foi exposta uma parede que não foi concebida originalmente para ser exposta, como o pobre aparelho de pedra o denuncia. Esta nudez da parede, esta eliminação da roupagem potencia uma dupla leitura:

– A primeira é a de criar uma uniformidade para os elementos verticais, retirando-lhe o carácter de ruína que o reboco fragmentado atribuía. Seguindo a leitura de que nada deveria ser adicionado que não existisse, o reboco, enquanto material não tectónico mas plástico, não permite a sua reposição sem que seja totalmente novo. Caso se optasse pela recuperação do revestimento, este retiraria o carácter de dureza pura com que se pretende expor arquitetonicamente a intencionalidade de manter o fragmento enquanto definidor do espaço público identitário. O possível recobrimento com reboco iria consequentemente afirmar as situações de corte de parede, que a uniformidade de material entre o plano e o corte cria, acentuando-se a leitura dos planos, e não do recorte.

– A segunda leitura refere-se à aproximação dos planos de pedra das paredes remanescentes da igreja, à pedra com que é construído o castelo, criando um equilíbrio entre as duas massas, o que resulta naturalmente na enfatização do vazio entre os dois maciços, entre o castelo e os fragmentos da igreja, afastando-se da leitura independente de cada um deles.

Análise

Existem algumas variações em vários dos desenhos do projeto, principalmente no tratamento do limite. O acesso à plataforma da igreja parece ser aquele onde terão existido mais dúvidas.

Antes do terramoto a igreja apresentava um espaço de transição entre os três vãos de entrada e a praça, uma plataforma a que se acedia superando três degraus. No vão de acesso à antiga igreja existia um outro degrau, definindo-se assim a cota interior da igreja. [45]



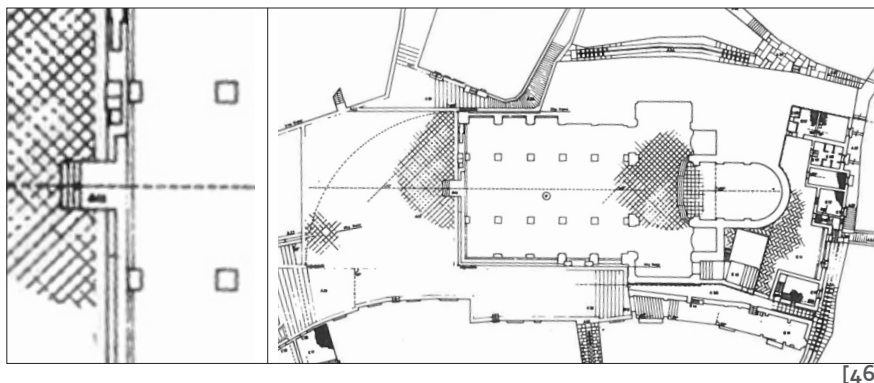
[45]

[44] Axonometria do estado da igreja antes da intervenção e axonometria do projeto de intervenção.

[45] Vista da fachada principal da igreja antes do terramoto.

31. Legenda presente na axonometria da igreja. In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166. [44]

Numa das axonometrias [44] a plataforma é definida sem qualquer tipo de acesso específico assinalado além da marcação das entradas existentes de dois vãos, que se assinalam como a recuperar. A axonometria não é clara sobre a não existência de qualquer elemento de acesso ao nível da igreja ou, pelo contrário, da existência de um acesso contínuo. A base contínua que o desenho apresenta remete para o estereóbata de um templo, em que o limite não é construído, permitindo a devassidão da plataforma elevada a partir de qualquer dos pontos limites do espaço. É, assim, enunciada a dissolução do limite e uma democrática abertura e continuidade ao espaço da praça.



[46]

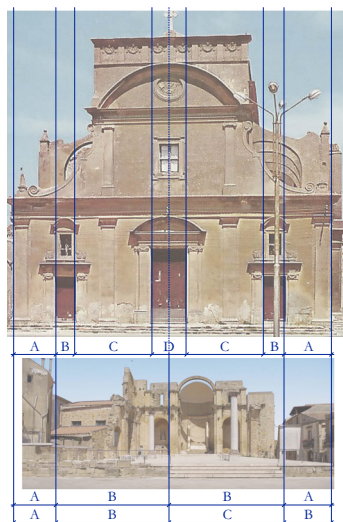
Numa outra proposta, a entrada é feita recorrendo ao cadastro da antiga igreja. Colocando uma escada no local onde existiria o vão principal, reportando a largura desta para a largura do antigo vão. [46] Em ambas as propostas, o espaço de transição, o adro elevado, não é feito.

A proposta construída contraria o dogma clássico da simetria ao utilizar o eixo da antiga igreja enquanto limite dos degraus que permitem aceder à plataforma da igreja, dando um destaque particular à primeira coluna, e gerando um movimento particular no vazio.

Por outro lado, a análise atenta da planta permite repor o dogma da simetria no espaço. A escada alinhará entre o eixo da igreja e o limite exterior do vão lateral do lado da epístola, que é paralelo ao ponto de interseção entre o quadrado definido na praça a partir da largura da fachada, e o espaço do plano em frente ao castelo. O espaço entre o final do vão, agora final da escada, e o cunhal da direita, é definido com o antigo muro, a que se sobrepõe uma fina guarda metálica. Esta solução é utilizada dos dois lados da escada. Para contrabalançar o espaço entre o final da escada e o cunhal direito, é criado um remate do muro norte da igreja em pedra, que transfere esta cota na zona esquerda da fachada, até atingir a largura a equilibrar.

O projeto antes de sismo poderia ser definido como A – B – C – D – C – B – A, onde B são os vãos laterais, D o vão central e A e C os espaços entre os vãos. O projeto de intervenção poderá ser traduzido em métrica como A – B – B – A, onde A é o espaço com o fecho do muro em pedra, o primeiro B o espaço com muro existente e a guarda metálica, o segundo B a escada de acesso à plataforma, e o segundo A o espaço corresponde ao espaço entre o final da escada e o cunhal.

A diferença entre ambos é que no esquema original a relação entre métrica



[47]

e materialidade era a mesma, isto é, os vãos tinham uma largura diferente da parede (vãos B e D, paredes A e C). Na nova proposta, à métrica referida, é adicionado um esquema de material diferente, nomeadamente A – B – C – B, em que B, o plano horizontal de pedra, é aplicado quer à zona B, como à A da análise métrica.

A base dos pilares que formavam o cruzeiro e que não esavam adossados ao altar-mor foram talhadas no pavimento na mesma pedra do dado das colunas, não ignorando estes pilares mas reforçando a ideia da nave definida pelos dados das colunas repostas, que são legendadas como “Basi Colonne riposizionate.”³²

Os primeiros desenhos indicam a existência de apenas uma coluna. A descrição desta é “anastilosì colonna e capitello”,³³ utilizando, assim, um termo de uma técnica de reconstrução arqueológica. A técnica de *anastilose* consiste em restaurar um edifício em ruínas através dos elementos arquitetónicos originais, com o maior grau de autenticidade possível, colocando os componentes de novo na sua posição original.³⁴ Nesta técnica é desaconselhado o uso de materiais para completar a intervenção que não sejam totalmente distintos do original.

Nos desenhos em que existe a anastilose de uma só coluna, a escada a eixo, permite que a leitura das três naves seja vincada, desempenhando o eixo o papel principal.

A partir do momento em que se introduz a segunda coluna, a leitura das três naves está assegurada, permitindo-se que se acrescente um novo percurso, um novo significante ao espaço, isto é, um percurso diagonal no espaço das naves da igreja.

Esta diagonal é criada entre a atração exercida pelo canto construído, a zona mais completa da igreja, do lado do evangelho, e quem acede à igreja, pela entrada da plataforma, onde os três degraus da escadaria, que ficam na fachada principal do lado da epístola, têm o seu limite esquerdo no eixo da igreja. O percurso principal deixa, assim, de ser o da igreja demolida, isto é, o percurso reto entre a entrada e o altar, passando a ser o percurso entre o lugar da subida à plataforma e o canto mais construído. Existe uma perda de referência, da imposição de uma leitura, para que possa ser gerada outra, isto é, uma diagonal, que se afasta do movimento rígido que as três naves definem. A diagonal definida pelas duas colunas enfatiza esse mesmo jogo de percurso diagonal, percurso-labiríntico sobre a grelha ortogonal da antiga igreja.

As colunas traduzem a escala da anterior igreja para o novo espaço. Enquanto elemento individual, a coluna seria demasiado abstrata para a idealização do espaço da igreja. Ao colocar uma coluna (não existente nos primeiros desenhos) junto da zona mais construída, entende-se que o arranque dos arcos presentes na parede limite da igreja finalizaria na coluna definidora da nave central. O mesmo se aplica à comparação entre a altura da coluna e a altura do transepto, que se prolongaria para a abside. Ao reforçar a

[46] Proposta de projeto de intervenção, com acesso à nave na localização e largura do antigo vão.

[47] Esquema das métricas na fachada antes do sismo e na intervenção.

32. Legenda presente na axonometria da igreja. In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166. [44]

33. Legenda presente na axonometria da igreja. In Álvaro Siza, *Profissão poética*. P.166. [44]

34. A carta de Veneza de 1964 detalha criteriosamente a técnica da anastilose.



[48]



[49]

identificação da regra na zona mais construída é possível extrapolar esta para todo o espaço da antiga igreja através da marcação do lugar das colunas com a colocação dos seus dados no lugar onde estes se encontravam. Nesta lógica, a coluna junto à entrada acaba por pontuar, na última posição possível, a escada da igreja.

A escada, não estando a eixo da antiga construção, mas desenvolvendo-se desde o eixo para a direita, cria uma relação muito forte com a primeira coluna, tendo em conta a sua posição quase no centro da largura da escada, gerando um efeito de enfiamento Barroco, como se de um obelisco se tratasse.

A ideia de obelisco é vincada pelo percurso que acede à *Piazza Alicia* desde uma cota inferior, *La Strada*. No passado a dimensão da igreja teria protagonismo suficiente para suportar o espaço em torno desta, e criar esse sistema de atração e de destino. Com o edifício destruído, o novo pano de fundo da praça, as ruínas da abside, passam a estar num plano recuado, sem o protagonismo nem a escala, que a profundidade perspética suprime. É, assim, encontrada a forma de reforçar este eixo e de lhe dar o enfiamento necessário sem obrigatoriamente construir uma massa. Um elemento de suporte da antiga igreja, interior, metamorfoseia-se num elemento de espaço público, definidor de um enfiamento, marcador de um percurso, gerador de um alinhamento. O contraste de cor entre o fundo em pedra da construção da antiga igreja, em tom amarelo, e a coluna em pedra branca, colabora nesta intenção projetual.

Se os limites desta via forem prolongados, estes coincidirão com os limites da escada junto do plano da fachada, o que reforça a leitura da importância do conjunto via, escada, coluna.

Voltando novamente à leitura da igreja, compreende-se que a assimetria no posicionamento da escada de acesso à plataforma da antiga igreja proporciona uma leitura ‘aumentada’ dos paramentos que se mantiveram construídos do lado do evangelho. Ao colocar o eixo de visualização não no eixo da antiga igreja, mas no eixo do construído o efeito perspético da parede lateral do lado do evangelho é reduzido, aproximando-se da leitura de um alçado conjunto desta zona construída. A intencionalidade da diagonal equilibra assim a leitura do conjunto.

Caso a simetria original da igreja fosse assumida enquanto elemento projetual, isto é, se à escada fosse dado o protagonismo da simetria, faria com que a ruína da abside ficasse desequilibrada relativamente a este eixo. É, assim, entendido o claro aspeto colaborativo que o projeto tem com a ruína, isto é, a diagonal virtual cria um eixo de simetria com o peso que a ruína tem, equilibrando-o. A nosso ver, esta atitude projetual na forma de lidar com o construído é fundamental no correto posicionamento do presente enquanto matéria de trabalho do projeto de intervenção.

Não foi encontrada qualquer fotografia a partir da praça com o ponto-de-vista para o altar-mor, no eixo da antiga igreja. As fotografias existentes em que estas condições estão patentes são fotografadas já desde o plateau da igreja, o que, tendo em conta a aproximação a que as ruínas da abside



[50]

se encontram do campo visual, não permitem que o seu desequilíbrio tenha influência no sujeito.

*Uma coluna, quando é usada, deveria ser considerada ainda como um grande acontecimento na criação do espaço, em demasiados casos apenas se apresenta como mero suporte.*³⁵

Apesar de descontextualizada, a citação aplica-se totalmente ao contexto, onde a coluna, tendo-lhe retirado a sua função de suporte, continua a ser o elemento de organização do espaço.

Quando Siza e Collovà chegaram a Salemi encontraram a igreja cercada com um muro de alvenaria que delimitava um monte de destroços, nomeadamente o espólio da antiga construção que permanecia no espaço. A marcação do nível à cota de pronto da igreja é indiciada pelos vestígios existentes nos quais se incluem as paredes que permaneceram sem serem destruídas. O principal objetivo do projeto é a definição deste plano, à correta cota. É na definição do limite que o projeto explora a capacidade deste plano da antiga igreja se profanizar e entrar na vida quotidiana. É na definição do limite deste plano que se projetará a maior ou menor relação com a praça em que se insere, com uma lógica de expansão.

A escolha do mesmo material para a pavimentação do plano da igreja e da praça não é ingénua: a continuidade da pedra de Trapani, disposta a 45° face aos limites do espaço, assume o pressuposto da procura de uma continuidade entre os dois planos:

*Era normal pensar em fazer tudo com o mesmo pavimento, para dar uma união dos dois espaços, porém, como temos esta diferença de cota, visível aqui com os degraus, esta parte é bujardada [zona da praça] e esta é polida [zona da antiga igreja] porque aqui não temos veículos, só pessoas. A escolha dos materiais foi bastante natural; são materiais de uso trivial.*³⁶

O trabalho dos limites da igreja vai ser explorado no sensível projeto de intervenção. Existem duas formas de relação do limite, além das escadas de acesso à plataforma já analisadas. A primeira é a construção existente que, com as suas paredes que permaneceram não destruídas, define grande parte do limite. A segunda forma de definição do plano é o oposto do construído, isto é, a rua que circunda a uma cota inferior, que faz com que o plano da igreja seja elevado assumindo a sua situação de *plateau*.

Nos primeiros desenhos publicados [52] não se compreende a forma como o plano seria acessível, tendo em conta que o único indício de acesso à igreja seria através dos portais que se pretenderiam recuperar, ou através de um acesso contínuo neste limite. Nesta fase do projeto não está prevista qualquer delimitação por segurança do plano elevado.

É exposto um recuo do novo pavimento face ao limite existente, não sendo assumida a espessura do pavimento novo no plano da antiga fachada. Por outro lado, a espessura da parede existente, à vista, assumindo o seu corte associado ao pavimento no limite 'histórico', poderia ser lida como uma parede em espera.

[48] Chegada à Piazza Alicia antes de 1968.

[49] Chegada à Piazza Alicia depois da intervenção de Siza e Collovà.

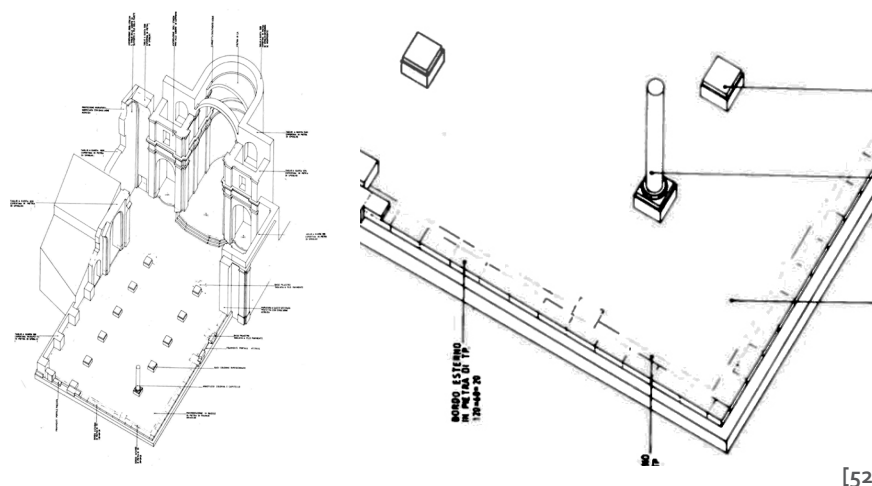
[50] Alinhamento entre as colunas, diagonal face ao eixo da antiga igreja.

[51] Espaço da antiga igreja, entre as demolições decorrentes do sismo e a intervenção.



[51]

35. Louis Kahn, *La Lécción de las Ruínas: Presencia del pensamiento grego y romano en la arquitectura de Alberto Ustárrroz*. In Filipa Miguel Silva Ferreira, *Inovação e Citação na Obra de Gunnar Asplund – três exemplos*, p.261.
36. Entrevista a Roberto Collovà, por Matilde Lobo. In Matilde Barreira da Costa Lobo, *Estratégias de reconstrução urbana: a experiência do Chiado em discurso directo*, p.120.

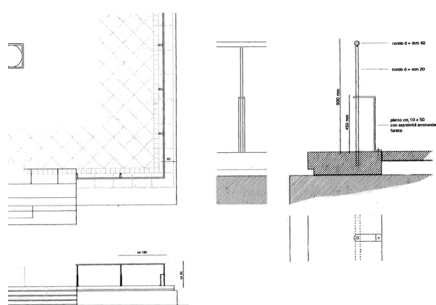


[52]

É precisamente esta ‘espera’ que os projetistas interromperão com a proposta construída. A obra coloca um ponto final na evolução do edifício: o plano do pavimento cobre também a espessura da fachada o que, por um lado, faz assumir a espessura deste pavimento no plano exterior da fachada (ainda que timidamente recuada); por outro lado, cobre a parede demolida e assume-a enquanto suporte da nova base. A base, o plano, é o projeto que estabiliza o tempo da demolição, apontando a não permissão de continuidade desta.

Tendo em conta o estado em que se encontrava a obra quando o projeto foi elaborado, acreditamos que os muros existentes que formavam a parede perimetral da igreja e suportavam o plano horizontal, tenham sido arrançados, uma reformulação em forma de anastilose, de forma a colmatar falhas que pudessem existir. Esta ideia é indiciada tendo em conta que esta altura de muro que suporta o plano horizontal termina maioritariamente numa pedra biselada a 45°, o que não aconteceria num muro demolido. O novo plano alinha com o recuo do biselado e não com o plano exterior da base.

Note-se que a forma como a pedra nova apoia sobre a parede existente vai ser feita de uma forma sensível: a pedra é recortada na sua base inferior, criando-se um pequeno balanço, suficiente para criar uma linha de sombra que absorve qualquer irregularidade entre o muro de pedra existente e o novo plano, que se pretende puro sem qualquer obstrução por parte da irregularidade existente.



[53]



[54]

Na fachada lateral o plano do novo pavimento cobre por completo esta fachada, atendendo que a parede existente está abaixo da cota do plano. Porém, na fachada frontal, tendo em conta a presença de uma parte da parede acima da cota do plano de pavimento, o plano horizontal vai encontrar o seu limite no encontro com este plano vertical existente. Este limite não será reto, mas adaptar-se-á com múltiplos recortes ao desenho da construção existente.

São, assim, reunidas duas intenções para o tratamento da mesma forma de limite. [43] Ainda no desenho deste, atente-se que o último degrau da escada de acesso ao plano o recorta, impondo a sua presença e importância.



[55]



[56]

O princípio usado no remate do plano do pavimento sobre a parede existente na fachada exterior do lado da epístola será o mesmo para rematar o excerto de parede que define o lado esquerdo da igreja. Com uma necessidade prática de capear a parede existente, na sua consolidação, recorre-se a uma fina folha metálica, a que se sobrepõe um pesado bloco contínuo de pedra que, com a mesma espessura do plano, fecha o desenvolvimento da parede. [55 + 56]

‘Colocar uma pedra sobre o assunto’ parece ter sido o lema que afasta a tentativa de continuar a parede e refazer a igreja como poderá ter sido.

Naturalmente esta pesada pedra colabora na resistência da parede conferindo-lhe uma grande robustez, anulada por duas sensíveis atitudes projetuais. Na fachada norte este capeamento é colocado projetado em relação à parede, assumindo dessa forma a diferença de espessura com a parede existente, aproximando-se da leitura do ‘entablamento’ pelos arquitetos desenhado, usado nos planos mais altos. Já na fachada principal, existindo a necessidade de virar a pedra para redefinir o cunhal, opta-se por fazê-lo no alinhamento da guarda metálica, que inicia do limite da fachada. Ao soltar o capeamento, ao projetá-lo, faz-se com que a pesada pedra passe a ser sustentada pela leve guarda metálica, o que implica uma alteração da perceção que existe sobre este limite. É esta pedra que vai definir a largura “A”, definida na análise da métrica da fachada. [47]

A guarda metálica confere uma segurança de utilização do plano, não sem atentar num desenho abstrato e totalmente depurado dos elementos que a compõem, que associada ao tom escuro reduz o impacto desta na obra. [53]

[52] Pormenor de axonometria, em que a definição do limite remete para um estereóbata.

[53] Desenho de pormenorização da guarda metálica.

[54] Cunhal da antiga igreja, com limite do plano do pavimento face e recuado face à fachada.

[55] Cunhal esquerdo da fachada principal e fachada norte.

[56] Cunhal esquerdo da fachada principal.

Existe um sábio trabalho de equilíbrio na importância que cada elemento terá na composição entre o novo e o existente na procura do correto posicionamento.

Existe uma capela lateral, bastante profunda, que era encerrada, antes do sismo, com um sistema de painéis de vidro com uma forte moldura, em que a zona superior, semicircular, era definida pelo entablamento, enquanto a restante altura era dividida em dois. A nível vertical a largura era dividida em quatro partes iguais, que percorriam toda a altura, desde o pavimento ao arco, definindo além de painéis fixos, duas portas simétricas, nas células centrais inferiores. [57] Depois dos trabalhos de demolição pós-sismo, e tendo a dita capela permanecido, juntamente com os seus trabalhos decorativos interiores, foi encerrada com uma parede de alvenaria simples, à semelhança das capelas da abside. [58]

No projeto de intervenção, entende-se que a referida capela não deverá ficar exposta às condições climáticas, conforme a restante igreja, sendo o único espaço da intervenção, definido como interior. A forma de resolver o problema por Siza e Collovà, será em tudo semelhante à forma como o mesmo problema fora respondido no passado, o que reúne numa mesma obra, em dois tempos distintos, a mesma atitude. Na nova intervenção o desenho do caixilho será distinto: o entablamento não delimitará o último elemento horizontal, antes sendo procurada uma leitura do arco e da altura total como um todo, sendo a altura dividida em três partes iguais, definindo os tramos horizontais. Na organização vertical, apesar do primeiro nível ter à semelhança do preexistente, quatro vãos, em que os dois centrais são portas, o nível seguinte é dividido em três partes iguais. No último nível, delimitado superiormente pelo arco, é de novo utilizada a divisão em três partes, tendo o tramo central a largura correspondente a meia largura do arco.

Assim, lendo do pavimento para o céu, e de acordo com o eixo de simetria, iniciamos com um elemento vertical, passamos para um vão estreito, e depois para um vão largo. Pelo contrário, quando as duas portas se encontram abertas, existe uma clara relação de equilíbrio entre o vão superior central e o vão inferior central, que terão a mesma largura. [59]

A fotografia do existente [57] mostra a porta aberta, o que representa desequilíbrio visual do prumo central não apoiado. Apesar da nova proposta ter a mesma solução para o problema, isto é, o recurso a um caixilho, é acrescentada uma tentativa de resolução do anterior desequilíbrio.

Além da recuperação do plano da *Chiesa Madre*, o plano geral é complementado com o projeto de recuperação do casario contíguo às ruínas da igreja, adicionando outra complexidade à estrutura existente. São espaços pertencentes à estrutura da própria igreja, com uma natureza muito diversa, como a antiga sacristia.



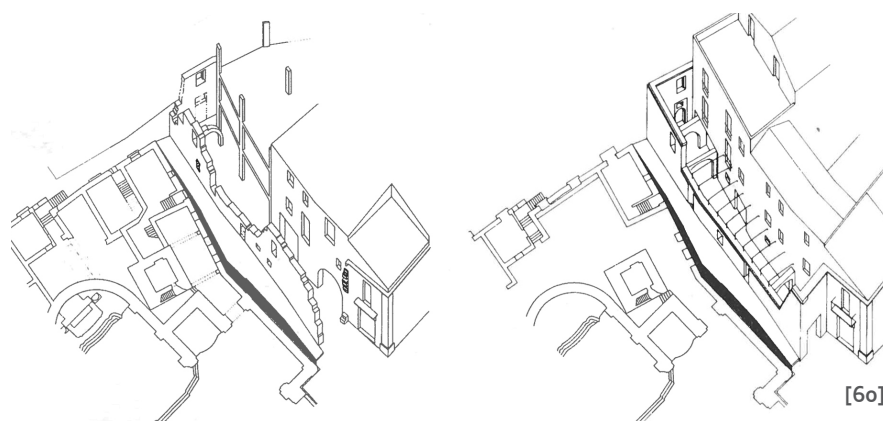
[57]



[58]



[59]



A conexão da *Piazza Alicia* à área atrás da igreja fazia-se através de uma estreita passagem pedonal, definida pelo complexo da igreja e por um muro que delimitava um espaço privado exterior. [60] O projeto contempla o aumento desta ligação, sem no entanto perder o cadastro que define o espaço construído. A solução passou por, em detrimento do alargamento da ligação, a sua triplicação, criando claras relações entre as partes, num jogo constante entre construção e manutenção da destruição. Esta ligação tripartida expressa o sistema de transição suave entre as ruínas da igreja, e o casario: uma primeira ligação dentro das ruínas do espaço da igreja, uma segunda que recupera a ligação existente entre o casario e a igreja, e uma terceira, dentro do antigo espaço privado que integra, mesmo no espaço privado, a ideia da intervenção.

A primeira ligação é criada dentro do espaço do antigo complexo da igreja. A partir da praça-igreja utiliza-se um vão de acesso lateral, situado ao lado da epístola, ligando-se ao pátio nas suas traseiras, que liga à antiga via pública. [61] [62]

Na ligação mantiveram-se os arcos entre a parede do campanário e a parede limite do complexo da igreja. As paredes em alvenaria de pedra (ou eventualmente refeita com material do espólio) foram consolidadas através do reforço com uma estrutura metálica nova, partilhando o esforço de suporte. A estrutura metálica é o mote para criar uma pérgola, que enfatiza a ideia de afastamento entre as duas estruturas. [63]

O campanário da antiga igreja, independente da sua estrutura, resistiu ao sismo. Será este elemento, com a mesma altura das paredes da abside, que fará a charneira entre esta ligação e o pátio atrás da abside. [64]

Este pátio, que agora tem uma ligação franca com o restante espaço público, mantém o vazio criado pelo sismo enquanto forma de tornar independente a abside, incorporando a sua parede curva como elemento do pátio. [65]

A segunda ligação é o caminho original existente antes do sismo. A grande novidade está na abertura de vários vãos, quer para o percurso à direita, quer para o percurso à esquerda. [66]

No momento de execução do projeto, e da reorganização do tecido urbano em torno da igreja, é compreendido o espaço privado ao lado da

[57] Capela lateral no processo de demolição.

[58] Capela lateral em 1980, com encerramento em pano de alvenaria.

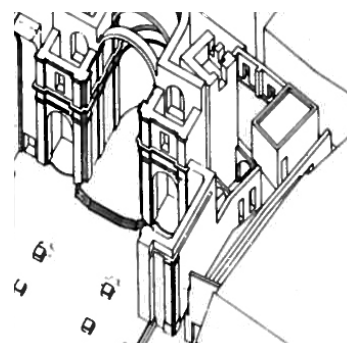
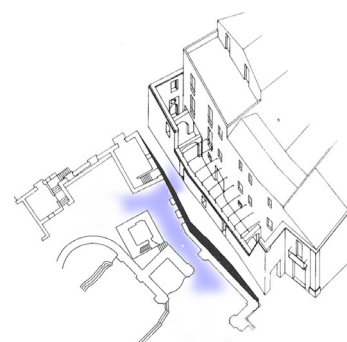
[59] Capela lateral atualmente.

[60] Plano e axonometria de ligação entre a praça e a zona atrás da igreja.

[61] Novo percurso pela estrutura da igreja.

[62] Pormenor da axonometria representando a ligação e as relações visuais.

[63] Detalhe da estrutura metálica da pérgola na relação com as áreas.



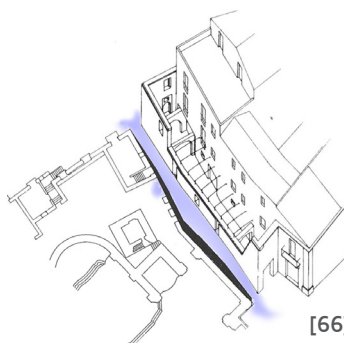
[63]



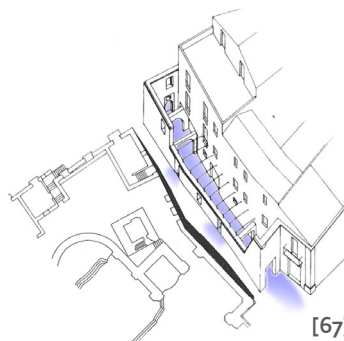
[64]



[65]



[66]



[67]

estreita ligação existente, como um espaço potencial de conexão pública, para realizar a terceira parte desta ligação tripartida.

Apesar dessa alteração de propriedade, reconstrói-se o muro que o delimitava à semelhança do que existia originalmente. [67]. Pequenas aberturas existentes serão aumentadas, passando a vãos que permitem a passagem entre os dois percursos, auxiliados por escadas que estabelecem a ligação entre as duas partes, duplicando os acessos, mais numa lógica intrínseca de comunicação entre os dois, do que funcional. Estas aberturas expressam a manutenção do cadastro introduzindo-lhe variação nas relações existentes. [68] [69]

Se nesta triplicação do percurso existe uma ideia de abertura franca entre a zona do bairro e a praça, por outro lado, existia na antiga praça um elemento que será mantido no projeto existente. Trata-se do topo do espaço privado transformado numa ligação pública, visível na fotografia da fachada da igreja, contendo um vão encerrado com um portão. [70] Este elemento terá um importante papel definidor na praça onde, mais uma vez, se recupera o cadastro pré-terramoto. [71]

É, assim, usada a figura do mimetismo para repor este portal, destruído durante o sismo. O mimetismo implica uma invenção em torno daquilo que existiu, repondo a qualidade ausente.³⁷ A farsa e o disfarce caracterizam esta forma de enganar o tempo e construir baseado na suposição daquilo que poderia ter sido, com o objetivo bem definido de responder a uma intenção maior do que a ação física.

Siza e Collovà criarão um mimetismo desta fachada com uma intenção clara, não a de criar um filtro para este novo acesso, mas antes a de encerrar a praça, criando uma continuidade na massa construída. A ruína da abside com os seus limites superiores a serem reduzidos sucessivamente através de planos horizontais mais baixos chegam a este momento de transição em que o plano dobra para o casario, através deste elemento de ligação abstratizado, criando-se uma continuidade de escala.

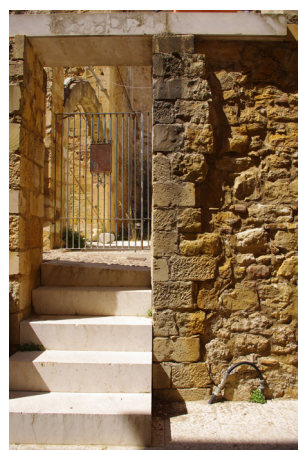
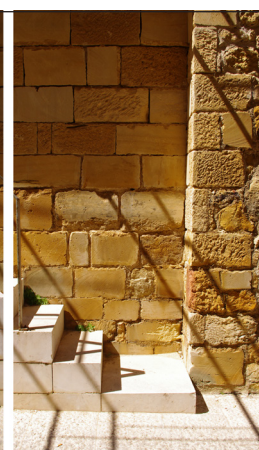
Esta continuidade do construído é assumida ao não desligar a ruína consolidada do casario, criando um alçado 'interior' da praça ininterrupto, que permite a sua leitura como um todo, apesar do *plateau* criado pelo plano da antiga igreja.

O trabalho do entablamento desta peça é rico na forma como vai responder a todas as solicitações. No primeiro momento, à direita, a peça existente que dobra, a que se seguirá à nova peça, sem se encostar, dando lugar a um espaçamento. Esta nova peça copia o desenho da peça a que se encosta.

O perfil do existente é mantido no rigor com que é desenhada também uma peça lisa, no plano do reboco a que se sobrepõe a peça mais desenhada. Esta peça lisa estende-se até ao limite da parede, colocando-se também sob a peça de viragem do entablamento existente, numa solução em L, numa clara solução de encadeamento com o existente. No limite contrário a peça superior é uma peça bruta, apenas cortada num paralelepípedo, a que se antecede uma outra que faz a transição entre os dois momentos. A peça bruta, deslocada face ao limite faz a transição entre o casario e a ruína consolidada.



[68]



[69]



[70]



[71]



[72]

[64] Vista da ligação, desde o pátio traseiro para a ligação da igreja.

[65] Vista do pátio atrás da abside.

[66] Percurso existente antes do sismo.

[67] Novo percurso de uma zona privada.

[68] Ligação entre os dois percursos.

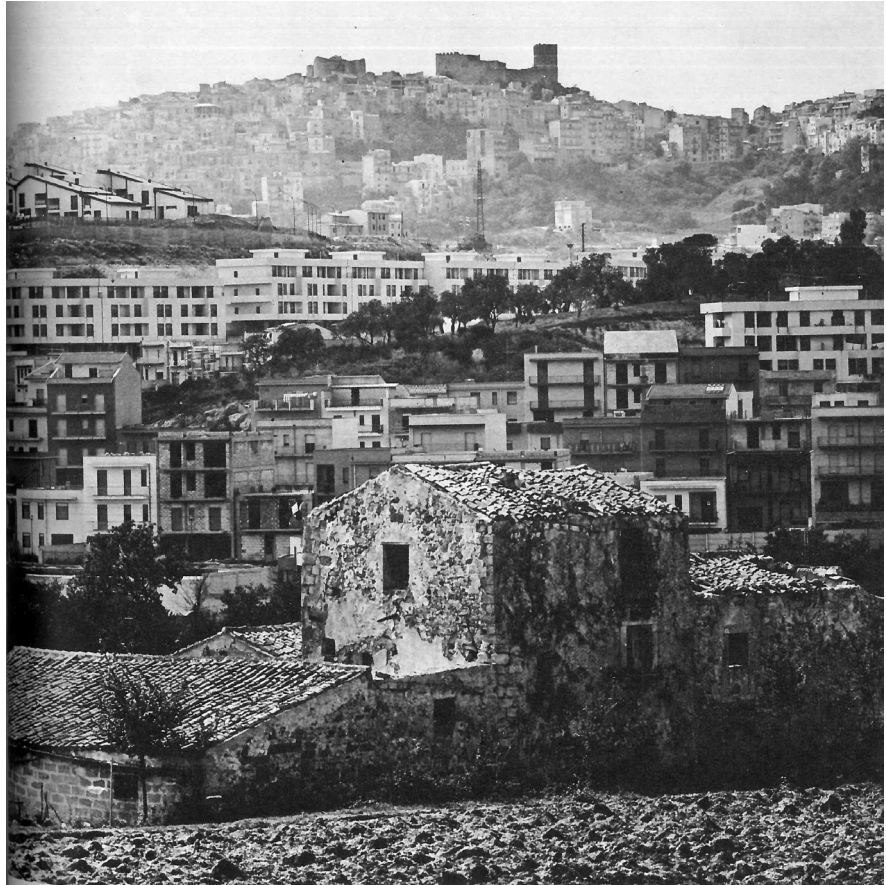
[69] Ligação entre os dois percursos.

[70] Detalhe da fotografia da fachada da igreja, mostrando o fecho da rua antes do sismo.

[71] Novo portal construindo um limite contínuo da praça.

[72] Detalhe do entablamento a praça de fecho da rua.

37. Luiz Costa Lima, sobre o conceito aristotélico de *mimesis* indica: “Mimese ao contrário da falsa tradução, ‘imitation’, não é produto da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de semelhança”, incorporando-se a diferença na imitação.



[73]



[74]

[73] Perspetiva aérea de Salemi desde os novos bairros de expansão pós-sismo.

[74] Vista desde o castelo para o plano da antiga igreja.

Tempo da intervenção

Se na Igreja de St. Nikolai, Hamburgo, Alemanha ou na Catedral de Coventry, Inglaterra – ambas destruídas na segunda guerra mundial – a permanência da ruína assume-se como memorial, a Igreja de Salemi pretende manter viva, não a memória do sismo, mas antes criar uma ideia de cidade presente no momento do projeto, em que aquilo que nos chegou do passado é estabilizado e encarado como permanência para o futuro.

*[...] il cambiamento di forma della Piazza origina dall'intenzione di riconvertire gli effetti negativi del terremoto in elementi di relativa rifondazione della città scegliendo di ricostruire la Chiesa solo per sottrazione.*³⁸

O projeto de alterar os limites da *Piazza Alicia*, incorporando o espaço da antiga igreja, mantém os fragmentos resultantes do abandono da igreja enquanto elementos de projeto. Estes fragmentos são integrados com uma intenção projetual diferente da original, com uma atitude histórica, com um posicionamento num passado e na memória, sem deixar de lembrar a destruição ocorrida no sismo e as suas consequências, que levaram à ausência da igreja.

Num tempo de trauma, no tempo imediatamente seguinte ao terramoto não seria possível propor uma solução desta natureza, já que a repetição exata é a atitude mais comum em situações de estado de choque:

*Os antípodas da experiência humana do tempo são a repetição exata, que é um processo oneroso, e a variação sem limites, que é um processo caótico. Privadas do seu tipo de comportamento habitual – como acontece durante os bombardeamentos a cidades – as pessoas entram em estado de choque, mostrando-se incapazes de enfrentar a invenção de um novo meio. No outro extremo do comportamento, quando somos privados da faculdade de abandonarmos os nossos hábitos passados, a realidade torna-se odiosa ao fim de pouco tempo. A punição aplicada ao prisioneiro reside precisamente nesta inflexível limitação à rotina, que lhe nega a liberdade de alterar as suas ações exteriores como muito bem entender.*³⁹

As ruínas de Salemi deixaram de necessitar de uma intervenção que repusesse o estado pré-sismo (já que *estado original* é uma ilusão), passando a servir como mote e matéria para o desenvolvimento de uma outra ideia de cidade, consubstanciada num projeto. Dir-se-ia, assim, que passamos de uma condição de necessidade, para uma condição de autonomia. Siza e Collovà reconhecem essa autonomia que o espaço livre criou em si mesmo, e que não pode ser ignorada na resolução do projeto.

*No entanto, quando nos concentramos por inteiro num projeto, as coisas muito próximas no tempo e no espaço esfumam-se progressivamente.*⁴⁰

38. Roberto Collovà “Piazza Alicia e Chiesa Madre di Salemi” in *Firenze Architettura*, 1, *Il Frammento*, p.58.

39. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.92

40. Álvaro Siza, “A passagem do Tempo” in *01 textos*, p.107.

Siza e Collovà criam um luto do passado, uma assunção do presente imposto para o futuro, não dando espaço a nada mais. O restauro da igreja de Salemi é um exemplo de um desenvolvimento cuidado do ambiente, produzido nas bases de uma incessante alteração entre o cheio e o vazio, continuidade e ruturas, visando uma manutenção da memória, operando através de um método de invenção e reconstrução de novos elementos arquitetónicos, começando nos traços de memória do lugar.

Legado

Passado enquanto herança para o futuro

A experiência em Salemi traz-nos um irrevogável sentido de legado, tendo em conta que a ‘preservação’, habitualmente entendida como um processo retrospectivo, tem nesta intervenção ‘uma natureza prospetiva’.⁴¹

A história não é usada como experiência traumática, memorizada através da criação de um memorial, mas antes utilizada como material, respondendo a uma causa social, que no reconhecimento do seu passado, do lugar que habita, participa no processo para a sua transformação.⁴² Um puro direito à verdade, pelo direito à realidade, em que o sentido da necessidade do novo é simultâneo à estagnação e fixação da história enquanto presente. Salvaguarda-se uma herança do passado naquilo que tem de indispensável para a construção do presente e projeção do futuro

Esta intervenção tem a característica de congelar o presente, de embargá-lo, de criar um passado para o futuro em que transmitirá valores e conhecimentos que o tempo da intervenção estagnou. É no reconhecimento da sua posição que a possibilidade de continuidade é assumida como não necessária. Considerando que a experiência do tempo entre o sismo e o tempo do projeto não havia acontecido, entende-se o tempo da intervenção como o habitar dessa estagnação, considerando-se absolutamente necessária a síntese de valores novos e antigos, vestígios presentes indispensáveis para o futuro. Existe um recuo positivo no sentido em que o presente se apropria do passado de forma produtiva, com a razão de o explicitar enquanto tal:

*(...) quando apenas se toma posse de algo que é oferecido, não se está verdadeiramente a aprender, o que só se começa a fazer quando se experimenta o que se apanha como o que em si mesmo já se tem, ou seja, quando, exercitando-se com o que é pressuposto, se inicia uma apropriação de algo através do uso que se faz da própria razão.*⁴³

O projeto, a experiência, é a apropriação do legado, que se transforma através do projeto, num legado fechado.

*Tudo o que se faz agora constitui uma réplica ou variante de algo que foi feito há algum tempo e que, por sua vez, também foi réplica ou variante de outros objetos, tudo isto num movimento incessante desde o dealbar da era humana. Esta conexão contínua no tempo tem necessariamente de conter divisões.*⁴⁴

O problema que se colocou à equipa projetista foi a resolução de um problema artístico, para o qual a história apontou no passado inúmeras soluções. A forma como este será resolvido será diferente do passado no sentido em que se considera que encerra o capítulo da resolução desse problema, como

41. Jorge Figueira, “Do Românico ao Minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal”, in *Revista Património*, 1, p.16.

42. “As possibilidades da história enriquecem-se sobretudo quando o exercício disciplinar é tomado como causa social, tendente a responder às aspirações do Homem que tem o direito ao reconhecimento do seu passado, do lugar que habita e do direito de participação no processo para a sua transformação.” Alexandre Alves Costa, “Lugares Praticados versus lugares de memória”, in *Revista Património*, 1, p. 15.

43. “E por Heidegger sabemos que: (...)” Alexandre Alves Costa, “E, sem dúvida, Vigo nunca me pareceu uma cidade feia” in *Textos datados*, pp.211-216.

44. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.14.

solução final, como “beco sem saída”,⁴⁵ integrando esse fim no movimento contínuo histórico. Ao explicitar o passado enquanto ruína aberta, e a ser considerado suficiente como matéria para responder à intenção do projeto do presente, confere-se uma nova noção de arquitetura em contraponto total às soluções que o passado humildemente oferece. Assim, nesta intervenção foi interrompida a contínua tradição artística, funcionando como uma plataforma de um só sentido.⁴⁶ É encerrado o próprio futuro, enquanto projeto fechado que não permite a sua modelação.

A transposição do presente para futuro no espaço da antiga igreja pressupõe que tudo o que foi destruído no sismo na vila de Salemi irá ser construído, mais tarde ou mais cedo, e que o edifício, incompleto, será o único local em que essa presença se fará sentir, funcionando como contraponto do total construído.

Ruína

A ruína é o resultado da intervenção do terramoto no espaço da igreja, auxiliado pela incúria e pelo tempo de degradação. A ruína tomou como habitante a ausência, o vazio e a espera, sustentado por aquilo que existiu. É uma ausência daquilo que já foi ou talvez da imaginação do que nunca tenha sido.⁴⁷

A ruína é uma construção humana. Distinguir entre aquilo que é construção ou aquilo que é uma ruína, só pode ser feito existindo outro valor para a construção para lá do mero abrigo. Se assim fosse, algo seria considerado um abrigo ou um não-abrigo: um abrigo que já não apresenta as condições para o ser seria um não-abrigo. Atribuir a condição de ruína implica aperceber-se das qualidades que o espaço poderá ter tido e que, nesse momento, não apresenta. As qualidades podem ser desde a ordem física, como a construção ou os materiais; de ordem simbólica, como a atribuição de certo significado a um determinado espaço que já não o possui; ou ainda de ordem psicológica, como os fatores criadores de memória, identidade e referência. Acima de tudo sente-se que existe uma perda, algo que está incompleto.

As consequências do terramoto são aceites como material de projeto, aceitando o irremediável. A solução necessária ao presente é desenvolvida intervencionando as bases existentes, não abdicando delas e do que estas representam (caso contrário não seria uma intervenção), integrando as suas lições e o seu campo referencial. O projeto de intervenção tem co-autoria do projetista da preexistência e neste caso do próprio terramoto, existindo um trabalho colaborativo e coletivo com o passado.

A perigosa liberdade de uma ruína é esta permitir um de dois caminhos: a sua sacralização ou a sua continuação. Em Salemi, a intenção do projeto reapropria a ruína enquanto matéria de trabalho, criando uma fuga aos dois

45. “Esta série ramificou-se muitas vezes, e frequentemente acabou em becos sem saída.” In George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.14

46. “A história de um problema artístico, e a história da forma como o artista resolve individualmente esse problema, encontram assim uma justificação prática, a qual, no entanto, limita o valor da História de Arte a questões de mera utilidade pedagógica. A longo prazo, as biografias e os catálogos não passam de plataformas de um só sentido em que facilmente se omite a natureza contínua das tradições artísticas. Estas tradições não podem ser abordadas adequadamente em segmentos biográficos.” George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.18

47. “As construções quase em ruínas têm todavia o aspeto de projetos inacabados, grandiosos, as suas belas medidas podem adivinhar-se, mas sem precisar da nossa compreensão. E têm servido, até mesmo ultrapassado. Tudo isso me faz feliz.” Giorgio Grassi, “Una opinión sobre la restauración (1989)” in *La arquitectura lengua muerta y otros escritos*, p.110.

perigosos caminhos enunciados, optando pela via projetual mais complexa. O projeto de Siza e Collovà passa por definir uma forma a partir do seu vazio, uma figura geométrica a partir dos arranques que nascem nas arestas.

Ao contrário do romantismo, em que a simpatia pela ruína surge do culto da perda, da atribuição de uma significação maior, na inflação do valor da peça e na invenção do historicismo, neste projeto a ruína é acima de tudo uma oportunidade de melhorar aquilo que perdeu algumas das suas qualidades. A destruição que é tomada como matéria do projeto não é a que o romantismo advém, com a sacralização da destruição como forma de exacerbar o antigo e os seus modos de fazer perdidos. O que se pretende é antes, a partir da verdade do passado, indicar uma duração, uma distância, enquanto experiência de arquitetura.

A aceção romântica de uma natureza vencedora aceita o estado de ruína que se impõe sobre a arquitetura, sem que se ouse lutar contra ela. Pelo contrário, apesar do projeto de intervenção manter a ruína, aceitando o estado da obra, usa-a e reforça a sua leitura enquanto construção humana, colaborando com a natureza, em detrimento de a aceitar como inevitável, afastando-se da ideia de desistência face ao tempo da natureza.

A ideia de ruína está relacionada parcialmente com a ideia de que o espaço já não possui as características necessárias para cumprir a função a que se destina. O projeto de intervenção é um projeto de refuncionalização do espaço, tendo em conta que o que é conferido à matéria é uma função, que torna ausente o estado de ruína. Ao dotar as ruínas de uma função, faz-se com que esta responda a uma necessidade que se lhe atribuí. O projetista identificou um problema, a falta de uso do espaço, e encontrou no objeto a solução para este:

...o historiador, ao trabalhar com ideias da Biologia, evitou o principal objetivo da História, que usualmente é identificar e reconstituir um problema particular que encontra uma solução sob a forma de uma qualquer ação ou objeto. Por vezes, o problema é racional, outras vezes é artístico: podemos ter sempre a certeza de que qualquer objeto feito pelo Homem é uma solução para um problema, uma solução com uma finalidade determinada.⁴⁸

A obra é a construção do mundo que o Homem encontra para responder às suas necessidades. É usado um espaço desocupado, ao colocar o Homem em ação (vida) dentro de um limite definido, sendo que se engloba em ação, por exemplo, a atribuição de uma conotação.

O projeto cenografa a identidade histórica, determinada na máscara de um passado e oferece-o como fator identitário à comunidade. O projeto propõe, assim, um voltar para não mais regressar.

Revolução – Reação

O projeto é uma resposta crítica a um tempo sem memória, em que os vestígios do passado nos chegam miraculosamente. “Nas épocas sem memória a única maneira de ser revolucionário é ser reacionário”, tendo em conta que “nada é mais revolucionário do que o passado.”⁴⁹

O projeto é reacionário perante o espírito de destruição, mas revolucionário perante o espírito retrógrado, na tentativa de recriar um passado perdido.⁵⁰ O estudo do passado, e a defesa do legado que até aí chegou, enquanto herança do passado, é sintomático de uma atitude reacionária.

*Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitetura tradicional da região (...) A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem transformação.*⁵¹

Siza e Collovà integram o enxerto como matéria de projeto, isto é, a troca de algo doente por algo são, que torne de novo o conjunto saudável. A novidade surge quer no confronto da obra com a teoria – a do passado e a do presente – quer na criação de diálogos e relações entre as formas do passado e as formas do presente.

Esquecimento

O esquecimento é trabalhado no projeto de duas maneiras. Por um lado, o terramoto e o estado arruinado em que se transformou a igreja cria um esquecimento da forma passada, um esquecimento imposto forçosamente, a que voltar significa mentir. Por outro lado, o projeto de intervenção trabalha o esquecimento da ruína enquanto resultado do terramoto, para o integrar no quotidiano como construção existente. Para atingir este objetivo, tendo em conta o limite ténue existente que a manutenção da ruína pode gerar entre esquecimento ou lembrança, recorre-se a uma atitude forte do seu encerramento de possibilidades futuras na seleção restrita do presente. No fundo, é realizada uma cristalização da suspensão:

*A contribuição particular do historiador consiste na descoberta das múltiplas formas do tempo. O objetivo do historiador, seja qual for a sua especialização, é retratar o tempo. O historiador está empenhado na deteção e na descrição da forma do tempo.*⁵²

A novidade da intervenção é a consideração dos elementos da história como matéria de projeto, comparando-se dessa forma o arquiteto a um historiador, que organiza os factos de acordo com uma intenção, de forma crítica, entre a sacralização e a profanação do fragmento.

O historiador narrativo tem sempre o privilégio de decidir como definir e separar continuidades. Nunca lhe é pedido que defenda a separação escolhida, porque a História

[75] Limpeza dos destroços da igreja após a demolição preventiva.



[75]

48. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.21.
49. “(...) e tudo o que Paulo Varela Gomes escreveu deste há bastante tempo o confirma – consiste em entender que nada é mais revolucionário do que o passado. Guy Debord disse algo semelhante: nas épocas sem memória, a única maneira de ser revolucionário é ser reacionário.” António Guerreiro sobre Paulo Varela Gomes in (sítio do) *Jornal Público*, 21 de novembro de 2014
50. “Adolf Loos, o arquiteto e o homem, é revolucionário perante o espírito retrógrado, reacionário perante o espírito de destruição.” In José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: tradição clássica e movimento moderno na arquitetura portuguesa: dois exemplos*, p.89
51. Álvaro Siza, “Oito Pontos” in *01 textos*, p.28.
52. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.26.

*separa seja onde for com a mesma facilidade, e uma boa história pode começar onde o narrador muito bem entender.*⁵³

A obra faz, assim, esquecer a forma original, faz esquecer os efeitos do terramoto, e faz lembrar o projeto enquanto estabilização do presente. Naturalmente esquecer não é apagar, mas incorporação, familiarização e integração no quotidiano do natural envolvimento com a construção, sem que o trauma da perda da memória seja reacendido.

A verdade do tempo resume-se em acreditar realmente no presente e não deixar-se seduzir pela segurança daquilo que está para trás. Deixar-se ser empurrado pela rotação da nossa base comum, da Terra em que nos incorporamos.

Esta atitude projetual está relacionada com a aceção da criação de uma condição monumental do presente para o futuro. A criação de uma condição monumental, a partir das ruínas esquecidas em dois momentos (terramoto que esquece a forma existente, o projeto de intervenção que esquece a ruína), implica três facetas essenciais: a documental, a arquitetónica e a significativa que qualquer intervenção sobre o monumento deve contemplar, assumir e respeitar.

Este monumento impõe a memória do presente, do tempo do projeto, mas que não apaga a natureza documental do mesmo, enquanto capacidade de fornecimento de informação sobre a sua origem através da análise da sua materialidade – “dados sobre a arte, a arquitetura, a construção e a técnica do passado, e também sobre a sua própria história e a das coletividades com ele relacionadas.”⁵⁴

Vazio

Este projeto, apesar de aparentar a ideia de suspensão enquanto estado transitório para o desenvolvimento da obra num futuro próximo, não partilha essa aparência. Na verdade, existe uma determinação forte, que permite o seu reconhecimento presente, uma entrada no quotidiano, no hábito, que não solicita atenção do habitante, que perde a estranheza do objeto, e o incorpora como um dado adquirido, depois das primeiras tensões ultrapassadas. O hábito é a resposta eficiente que o corpo encontra para uma ação contínua (de forma repetida), adquirindo-a como nossa. A obra trabalha com o hábito, no sentido de o enfatizar na integração da ruína no quotidiano. O projeto deslocou o ponto de vista sobre as ruínas e integrou-a no reconhecimento de Salemi:

*Mais importante do que a Memória é, sobretudo, a forma como se processa a transformação. (...) Falando das pessoas, eu penso que o que sucede é que cada geração toma uma distância da geração precedente e assume como sendo natureza, aquilo que existe, aquilo que vê, aquilo que encontra, não tem um problema com o passado. Não tem, nem quer ter! E talvez esteja correto que assim seja. Penso que este problema seja um exagero. Não é assim tão verdade, como todos dizem, que a Memória tem um papel fundamental. As pessoas acabam por aceitar uma coisa [uma obra], se ela for boa.*⁵⁵

A aceitação da obra faz parte do processo de tempo suspenso, que é incorporado no projeto, sendo a suspensão do próprio espaço o aguardar pela total aceitação. É o tempo que reconhece a obra como “boa”. A introdução do programa *jardim-de-infância*, nos espaços intervencionados do complexo da antiga igreja, não é mais do que o trabalho dessa ideia de geração e da sua aproximação à realidade construída.

O significado do presente é criado pelo projeto a partir da matéria do passado. O projeto não contempla apenas a exposição de uma ruína do passado, a recriação de uma porção do passado, conferindo formas familiares, mas antes compõe um novo significado para a matéria com que se predispõe a trabalhar, um significado presente. Ao transformar o antigo espaço da igreja na continuação do espaço público da praça, o projeto está tão só a admitir o modelo de espaço público que já existira e do qual não se havia tido consciência. Com a abertura da praça ao público (e naturalmente a reposição da sua cota) houve uma consciencialização geral da ideia de partilha pública que já existira entre a praça e a igreja, que apenas alterou a sua condição de interior para exterior.⁵⁶

Na procura da essência surgem as ideias opostas de ocultação e exposição, com uma atitude crítica. Entre matérias, estruturas e espaços, também é possível alterar tempos, ideologias e registos de memórias. A intervenção, na sua essência, na exclusão de tudo o que é desnecessário, encontra a abstração necessária para que a intencionalidade que é atribuída pela arquitetura se faça sentir, por um lado, sem qualquer interferência, e, por outro, com uma correta limpeza na tradução da intenção.

É a essência que permanece no tempo e que luta contra a efemeridade, contra a erosão do tempo, conserta constantemente a irrecuperabilidade do tempo, resistindo-lhe na ideia do tempo presente na intervenção.

Na arquitetura prevê-se sempre que o futuro se sobreponha à obra e, por isso, se percebe que a partir do momento em que a obra é construída se inicie o seu processo de degradação, tornando-a objeto do tempo, e consequentemente da natureza. A incorporação do futuro no projeto luta contra o fatalismo de que o fim de toda a arquitetura é ser um objeto desgastado pelo tempo. O vazio desenhado pelo projeto é afinal uma teia de relações que definem a posição com a qual o tempo futuro é introduzido no tempo do projeto.

Continuidade e manutenção enquanto resposta

A essência na apologia da intervenção baseia-se na sobreposição de construção sucessiva, na evolução na continuidade. O momento do projeto integra a evolução na continuidade, mas nega-o daí para a frente. Se tão importante é construir como destruir, esquecer como recordar, neste caso manter a destruição foi a forma de renovar sem reduzir as capacidades criativas do projeto. A correção face à existência, que permite a dotação de uma

53. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.14.
54. Antoni González Moreno-Navarro, *La restauración objetiva*, in Sofia Aleixo e Victor Mestre, “O tempo no estúdio fotográfico de Carlos Relvas”, *Jornal Arquitectos* 29, p.22.
55. Entrevista a Roberto Collovà, por Matilde Lobo, a 5 de agosto de 2013. In Matilde Barreira da Costa Lobo, *Estratégias de reconstrução urbana: a experiência do Chiado em discurso directo*, p.117.
56. “O historiador difere do antiquário e do curioso tanto como o compositor difere do concertista. O historiador compõe um significado a partir de uma tradição, ao passo que o antiquário apenas re-cria, executa ou repõe em cena uma porção obscura do passado, dando-lhe formas já familiares. A menos que seja um analista ou um cronista, o historiador revela um modelo que foi vivido pelas entidades que constituem o seu objeto de estudo e que dele não tiveram consciência. Por outro lado, este modelo só passa a ser conhecido dos contemporâneos do historiador depois de ele o ter detetado.” George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.26.



[76]

resistência ao futuro, foi feita fugindo à tentação de criar formas, mantendo o vazio e a destruição. Entende-se que o projeto se encontra não num processo de renovação, mas num processo de estagnação.

Diferenciação

A diferença entre aquilo que é o novo e aquilo que é o existente não é o mais importante na leitura da obra, pois os tempos da obra – pré-sismo, pós-sismo, destruição, abandono, intervenção – são colaborativos na criação do presente. A intenção de aceitar uma nova forma de habitar o espaço, totalmente distinta da forma de habitar o espaço no passado, é constantemente recordada na obra. É essa a diferença entre a forma de habitar antiga e a nova que constrói o projeto, nas suas novas formas.

As formas existentes solicitaram um novo modo de habitar, enfatizando a utilização verdadeira dos meios disponíveis, o que resultou na utilização e manutenção da forma provocada pela destruição da antiga igreja. A um novo problema – como habitar as formas existentes provocadas pela destruição – foi dada uma nova resposta – o mínimo de intervenção – pondo-se em evidência a intenção da intervenção projetada.

É o projeto de intervenção que marca a diferença face à existência, ao mesmo tempo que circunscreve onde o novo se irá fundir com o existente. O que é legado para o futuro não é uma intervenção sobre a ruína, mas o espaço da praça, enquanto entidade única e coerente, quer morfológica quer funcionalmente.

Existe, de facto, uma ligação imprevista de uma ruína com uma cidade, mas não de uma praça com uma cidade. Formando a ruína uma praça, esta é naturalmente integrada na cidade, integrando dessa forma a solução arquitetónica no urbano.

Na suspensão, o tempo futuro

Não é atribuída a abertura da intervenção a uma maior complexidade no futuro, mas antes a uma estagnação. O envelhecimento da obra é entendido como favorável à sua leitura, a criação de uma patine, que o projeto, quando acabado de intervencionar, ainda não apresenta. “É claro! É aquele outro arquiteto bem melhor, que é o tempo!”⁵⁷ que vai contribuir para a criação de uma leitura correta da obra.

Suspensão

O contínuo desenrolar do tempo sobre o espaço foi estagnado, e desviado para que atue numa outra direção, através da intenção do projeto, enquanto *patine* que será conferida ao conjunto como um todo, à unificação do espaço de toda a praça como o grande vazio do aglomerado. Existe uma suspensão da intervenção, uma suspensão da matéria e da intenção, que condena o futuro ao presente. Por outro lado, é na permissão do reconhecimento da distância face

a esse ponto que o projeto suspende, a distância em que o presente se torna futuro face à intervenção, que a beleza da máquina do tempo se realiza.

O espaço da praça não se caracteriza somente pela componente física, mas pelas múltiplas interpretações que o código admite, trabalhando o projeto na permissão da múltipla leitura desses códigos. A intervenção nesta praça mostra que é possível compor, sem um grande esforço nem uma grande energia, o truque de criar uma máquina de tempo, em que num futuro, o tempo presente é o passado apropriado.

Despojo

A intervenção na *Piazza Alicia* não sendo uma reconstrução, também não é uma intervenção arqueológica. É construção da cidade, a construção de uma praça partindo da materialidade existente, dispensando a forte componente decorativa que os fragmentos apresentam, usando-os antes como estrutura, uma estrutura compositiva do espaço. A leitura da abside da antiga igreja como escultura tem por isso um sentido que não nos parece o correto, pelo carácter de acessório que está normalmente atribuído à escultura, apesar de compreendermos a validade estética que o tempo lhe conferiu. A manutenção da abside é arquitetura, naquilo que tem de construção do espaço e do vazio, da sua relação com o tempo de registo do passado e anotação para o futuro. O plano, ou a divisão do plano da praça em duas cotas distintas, é o mote para a criação de espaço, o primeiro gesto na devolução à cidade do espaço da antiga igreja. O fundo é o que conforma e dá escala ao espaço, e que compõe corretamente a volumetria do espaço, daí aceitarmos a sua leitura como um cenário, tendo em conta o carácter representativo, mais que funcional, do mesmo. O que importa salientar é que o palco (*plateau*) da ação humana é o plano, e esse é, sem dúvida, o principal gesto.

Serenidade

Para que os fragmentos do passado ganhassem o carácter de familiaridade pretendido, o projeto insistiu na serenidade enquanto princípio a estabelecer. Algumas ações levadas a cabo são indícios da procura dessa serenidade, como sejam o talho do limite superior da ruína através de planos horizontais ou a supressão da camada de reboco, ligando o tom da pedra existente com a potente massa de pedra que o castelo vizinho apresenta, conferindo um aspeto mais robusto, aplicado ao exterior que, na verdade, a igreja nunca teve.

O conjunto é serenado, suprimindo-se toda a hostilidade e violência que existia antes da intervenção, exemplificado na colocação das duas colunas de pé que expressam a condição de permanência original.

A familiaridade é conseguida através da procura de calma e tranquilidade, resultante da adequação do espaço intervencionado à envolvente, o que permite que não seja necessário a realização de um esforço adicional para apreender o espaço da praça. Antagonicamente utiliza-se a contextualização para integrar algo que sempre lá esteve.

[76] Permanência do capitel da pilastra e nova luminária.

57. “Primeiro que não é só o desenho, ou as relações potenciais que são estabelecidas, que significa a renovação de uma zona. São iniciativas que se tentam e se conseguem captar. E é também o tempo. Uma zona com a riqueza de séculos de funcionamento, de sobreposição de intervenções, de “patine”, desilude o próprio responsável pelo projecto depois de acabada de recuperar. Eu, neste caso. Quando passeava ali, terminado tudo aquilo, muito limpo e tal, ainda tinha na memória o que era a complexidade da zona do Chiado. Mas eu pensava sempre: ‘É claro! É aquele outro arquitecto bem melhor, que é o tempo’. E realmente o tempo está a funcionar e a introduzir o que é a complexidade, o que são as ideias que surgem. E estou realmente satisfeito a esse respeito.”
Entrevista a Álvaro Siza por Maria João Cunha, publicada a 23 de agosto de 2013, para o sítio da Radio Renascença.

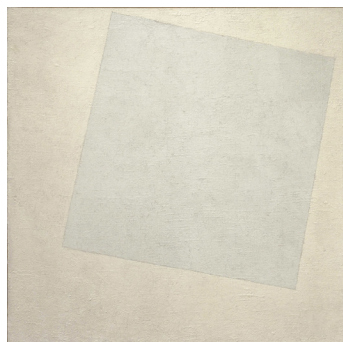
Existe um afastamento de uma leitura romântica da ruína, do fragmento do passado, a que não se submeteu a estética formal da obra. Apesar do projeto ser sensível e utilizar o aspeto exterior da ruína, esta é captada na sua essência estrutural. É por isso que se constrói o plano do pavimento sem qualquer permissão a princípios arqueológicos, ou se repõe as duas colunas que se encontravam no meio dos destroços, ou se introduz as bases de todas as colunas da nave, ou se refaz a semicúpula da abside, contribuindo quer para a leitura do volume das paredes da abside que se mantiveram, quer para o reforço estrutural das mesmas. Em todas as atitudes enunciadas não existe um falsear do valor semântico dos elementos, mas antes a contribuição material para a compreensão do espaço como um todo. Baseado na leitura da implantação da *Piazza Alicia* no topo da colina onde se fixa Salemi, facilmente se cria uma comparação deste espaço como uma acrópole. A proximidade entre Salemi e Akragas, a cidade dos templos, sugere-nos a comparação entre a intervenção nos destroços de uma igreja barroca e um templo grego arruíado. Se numa primeira análise a imagem das duas colunas – que enfatizam a ausência das restantes colunas dos dois enfiamentos, acentuados pela colocação das bases – sugerem fortemente essa comparação, a lógica urbana subjacente ao espaço da praça facilmente repõe a leitura deste campo como um campo arquitetónico em detrimento de um campo arqueológico.

Apesar do lado de funcionalização muito vincado que o projeto detém, *este esquece, mas não apaga*. Existe, assim, uma forte valorização dos fragmentos, a que o campo arquitetónico dá razão de existir em cada um dos seus elementos, com um novo sentido conjunto para estes. A transformação de um espaço sem função e abandonado, numa praça urbana, afasta a leitura deste espaço como um objeto simplesmente ornamental.

Compostura do silêncio

*Queremos que as coisas continuem iguais? Contentámo-nos a viver infelizes por ter medo que tudo mude, que a vida acabe em ruínas. Então, olhei para este lugar (...). A forma como foi adotado, queimado, destruído, e como conseguiu construir-se, outra vez, e sentir-me tranquila. Talvez a minha vida não tenha sido tão caótica. O mundo é que é caótico, e a armadilha é ligarmo-nos demasiado a ele. As ruínas são um presente. As ruínas são o caminho para a transformação. Até mesmo nesta cidade eterna, Augustus mostrou-me que temos de estar preparados para todas as transformações.*⁵⁸

O quadrado branco sobre fundo branco traduz a ideia de silêncio expressa por este projeto. O mundo hoje precisa de uma explicação bem audível de todas as atitudes tomadas. Quando alguém quer ouvir quem fala, quase em silêncio, o ambiente silencia-se para o silêncio se fazer ouvir. Obrigando a acalmar o que está à volta, não há uma perda da compostura, mas uma dignificação e um aumento do respeito. Num tempo em que todos gritam, existe a necessidade de encontrar o seu lugar, com tempo e calma, que a procura correta obriga,



[77]

e a uma aposentação silenciosa. Um pousar da pedra sem fazer barulho. Encontrar o correto lugar, adicionando algo, adicionando um quadrado, mas sem perturbar o fundo existente, sem perturbar a preexistência e a vida urbana. O fundo deixa obviamente de ser um fundo: passa a ser um fundo com um quadrado. Existe uma pequena troca de energia em que a harmonização se encontra na integração no correto devir.

A presença que a compostura do ausente criou na envolvente, dominando com o destruído todo o espaço, por um lado, respeita o palco da intervenção, e por outro, integra o silêncio no espetáculo. A destruição consegue expressar-se em silêncio, como vimos, através do uso da serenidade. A intervenção do vazio produz um tempo de experiência do silêncio. Suspensão do presente do tempo de intervenção como criação, como confronto com a força motriz da mudança, e a renúncia à incerteza futura.

O silêncio é, nesta intervenção, evocador e não um silêncio mudo e acrítico. O vazio da praça cria um silêncio a ser ocupado pela cidade, onde a natureza eternamente modificável do espaço foi suspensa. A cidade, enquanto entidade plural, procura instalar-se no silêncio do reconhecimento do presente, em parte especulando-o, em parte negando-o.

Paralisação da ação

É paradigmático o facto de após o sismo se olhar para o estado calamitoso da igreja, e a sua ruína, fruto da incúria, da falta de manutenção e da consolidação da construção, e se entender a total demolição como a atitude a tomar, sem qualquer objeção moral, estética ou social. Esta atitude, que não se enquadra dentro dos sintomas de um pós-trauma, denota bem o estado existente do centro histórico de Salemi antes do sismo: este já se encontrava num estado de abandono antes do sismo, reforçado, ditado e imposto com o próprio sismo.

Atualmente procura-se totalmente o oposto: o imaginário coletivo da população de Salemi (ou pelo menos uma pequena parte) não parece ainda animada com a intervenção e reivindica uma reconstrução da igreja de acordo com a aproximação *dov'era e com'era*,⁵⁹ muito apreciada por uma certa cultura do restauro, nomeadamente em Itália. Não é uma projeção do futuro, mas a recuperação de um património imaginado, certo e aceitável pela comunidade. Durante o século XIX foram realizadas inúmeras intervenções recuperando de raiz as ruínas, que construíram “património”.

A fórmula *dov'era, com'era* propõe um restauro intenso, como reconstituição de um *status quo*, da forma, da imaginação, da técnica com uma finalidade claramente consolidatória que parece responder mais a necessidades emotivas em detrimento de necessidades culturais e práticas. É uma obstinação que não aceita a morte como parte da vida, ou simplesmente o fecho de uma etapa da história, o prelúdio do início de uma outra fase, não necessariamente pior. No momento em que se perde, por culpa ou incúria, um testemunho material do

[77] *White on White*, Kazimir Malevich, 1918.

58. Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, p.146.

59. “L’immaginario collettivo, quello stesso che 30 anni prima invocava la demolizione di quel che era sopravvissuto al terremoto, chiede oggi a gran voce la ricostruzione della chiesa ‘dove era e come era’”. In Benedetta Rodighiero, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*, p.232.

passado, a sua salvaguarda *in extremis*, isto é, a sua reconstituição é, num certo sentido, uma falsa consciência que extravasa a discussão do autêntico, isto é, a manutenção das reminiscências: uma simples musealização.

Propor um modo do passado ao presente é criar uma emoção seletiva, que reduz a percepção do real, tanto do presente como do passado, visto que a proposta do passado implica a escolha de um passado em particular, uma manipulação, em detrimento da aceção do real espelhando uma fragilidade do presente.

Esta é uma posição questionável, apesar de ser entendida pelas razões sentimentais e nostálgicas, que revelam a complexidade da ação, constantemente em debate, e talvez a absurda oposição entre o futuro e o passado, entre o retorno coincidente com a cristalização de uma forma dada ou imagem, e a intervenção realizada sem se impor a ela própria, num manifesto desejo de “estar incompleto”. Esta maneira foi revista na intervenção de Siza e Collovà, que criam uma lógica de questionamento a estas intervenções, através da apresentação de uma alternativa. Os arquitetos têm uma atitude coerente de acordo com a situação em que se encontram. A reconstrução como era não é equacionada, não se voltando a um tempo passado, a algo que já não existe. Esta atitude é levada ao extremo não só da construção, isto é, na negação da construção da igreja, mas também da praça, isto é, a conformação do espaço público, tendo sido alterado pelo terramoto que alargou o vazio e tendo decorrido tantos anos, não poderá ser retomado. Assim, é defendida a manutenção do vazio presente (presente no tempo da construção do projeto) como atitude tomada, isto é, como atitude a ser seguida. A tradição sujeita-se a um constante renovamento e o valor do seu uso original mantém-se como expressão do culto.

O facto de hoje em dia se preterir uma intervenção do tipo *dov'era com'era* é uma “contraindicação” do trabalho arquitetónico bem elaborado, que não apenas valorizou a reminiscência existente, como fez com que se voltasse a ter uma visão tão positiva do centro histórico, que não se admite que este não seja reconstruído à imagem daquilo que um dia já existiu.

O plano elaborado foi abandonado pela administração local seguinte e, por isso, permaneceu incompleto, o que talvez esteja na base dessa necessidade, que prefere prescindir de parte da sua praça por um passado que nunca poderá voltar.

Lembre-mos que no tempo em que foi executado o projeto de intervenção, a aceitação da não reconstrução que o projeto indicava, apoiado pelo governo local, teve uma grande colaboração por parte da saúde financeira, que não permitia a construção de uma obra total,⁶⁰ o que indica o bom requecimento, não só pela ideia da intenção arquitetónica, mas sobretudo pelas condições existentes.

A atitude tomada enquanto congelamento da ruína criada pelo sismo, do congelamento da marca do evento, em detrimento de um possível enfrentamento da população com a igreja que já não existia, permitiu que se passasse de uma apatia para um interesse pela recuperação do existente, o que valida a atitude do congelamento do tempo do projeto. O passado assume valor para o presente se é útil para a vida atual,⁶¹ o presente não gera a memória patológica se é útil para o passado.

Hoje, face ao projeto, o movimento de diálogo do tempo através do espaço faz-se em retrospectiva, isto é, no cálculo da distância entre o tempo que o projeto de intervenção estabilizou, e o tempo presente. Por outro lado, a intervenção tem a característica de ser intemporal, isto é, a não datação da mesma, integra-se na continuidade do próprio vazio, pelo que o cálculo enunciado se torna impossível de realizar. É indiciado o carácter estacionário desta intervenção ao tornar a mesma, e consequentemente o espaço intervencionado, permanentemente presente.

60. “E foi preciso estar muito atento porque, imagino eu, os padres queriam pôr aqui um portão... ou até construir uns muros, e fazer uma outra igreja! Felizmente não tinham dinheiro para fazer isto.” Entrevista a Roberto Collovà, por Matilde Lobo, a 5 de agosto de 2013. In Matilde Barreira da Costa Lobo, *Estratégias de reconstrução urbana: a experiência do Chiado em discurso directo*, p.166.

61. Alois Riegl, *O culto dos monumentos e outros ensaios estéticos*.

Linear

Tribunal de Gotemburgo

Erik Gunnar Asplund | Gotemburgo, Suécia

No concurso lançado em 1913, Asplund vence com uma proposta que envolve a substituição da quase totalidade do edifício existente. Asplund irá redesenhar várias vezes o projeto, ao longo de inúmeras propostas. Finalmente, a partir de 1934 passou-se à fase de construção, desenvolvendo-se esta ao longo de 3 anos, isto é, até 1937. Asplund trabalhou, no processo deste projeto durante 24 anos, nos quais a I Guerra Mundial teve lugar.

O estudo do processo deste projeto permite a leitura de um tempo em que se toma consciência do presente, e da sua integração no natural desenrolar cronológico da história. Através do exemplo de Asplund procura-se entender como a modernidade é desenvolvida, assim como a atitude desta face ao construído. O projeto é paradigmático no sentido do desenvolvimento do seu processo partindo da premissa passiva da construção de um edifício novo, com uma atitude marcadamente neoclássica, em estilo Romântico Nacional.

A partir da proposta de 1918, já após a versão de 1913 e de 1915/16, a proposta integra o edifício existente, sem o camuflar, e cria um prolongamento deste. A partir daqui, o processo desta obra conta-nos como é feita uma intervenção enquanto prolongamento partindo da manutenção de um edifício existente, numa época de profunda mudança de ritmo e consciência, teorizando sobre a relação entre a nova intervenção e o edifício existente.

Apesar de a extensão construída ser considerado perfeitamente moderna, não excluimos a sua análise enquanto obra classicista, enquadrando-se com a preexistência.

Numa clara apoteose do processo, enquanto elemento fundamental do desenvolvimento do projeto, evidenciaremos o percurso do projeto. A análise das peças de projeto produzidas ao longo do processo permite o entendimento da evolução de perspetivas sobre a intervenção no contexto histórico específico – reflexão sobre o mesmo problema durante um período alargado de tempo. Neste período, o Movimento Moderno polinizava a intervenção, com uma grande maleabilidade para se adaptar corretamente aos princípios do existente e ao próprio histórico do projeto.

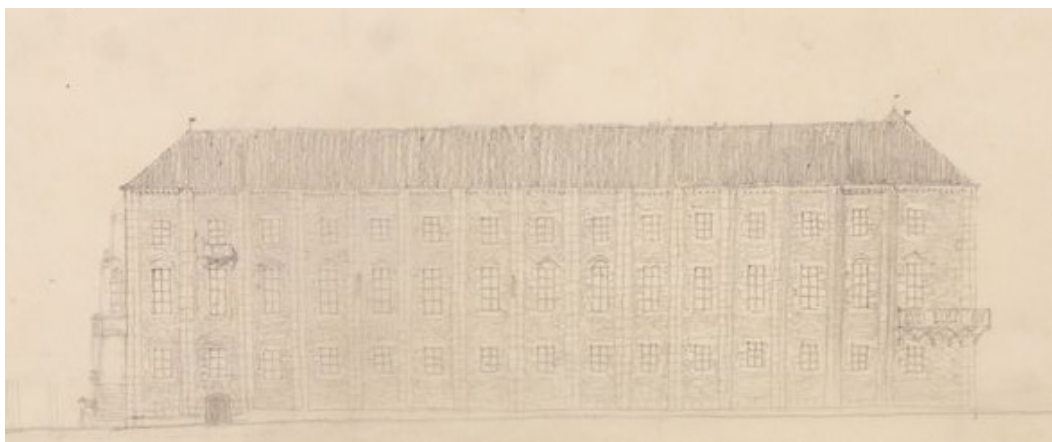
Podemos dizer que existe uma viagem – no sentido de visita de sucessivas estações mantendo a linearidade do caminho – de confirmação do projeto

que parte do estilo Romântico Nacional, atravessa o classicismo e termina no nascimento do modernismo enquanto corrente de criação harmónica com o existente. Este caso em estudo desperta uma atitude de consciencialização da continuação da história, sem a repetir.

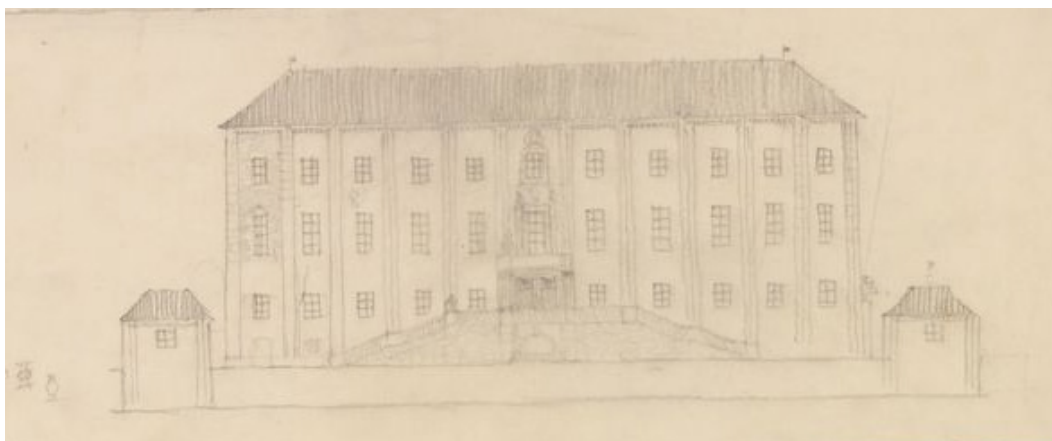
Do Romantismo Nacional ao Academismo Classicista

Concurso

O edifício situa-se na *Gustav Adolfs Torg* (praça), frente ao *Stora Hamnkanalen*, um canal do porto de Gotemburgo. A necessidade de mais espaço por parte do tribunal fez com que o edifício vizinho fosse ocupado. O concurso para a Reabilitação e Ampliação do Tribunal de Gotemburgo foi lançado em 1912, tendo estando um comité a trabalhar no seu programa desde 1886. Em 1913, o nome de Erik Gunnar Asplund, sob o lema de “Andante”, foi escolhido como vencedor. O projecto contempla a remodelação quer do edifício do tribunal, quer do edifício vizinho ocupado pelo tribunal (*Kommendanthus*).



[1]



[2]

Proposta de 1913 – Romântico Nacional

A proposta vencedora do concurso, em 1913, reúne os dois edifícios existentes num só, através da construção de uma carapaça, uma fachada contínua,¹ em estilo Romântico Nacional² – no fundo uma atitude semelhante à de Alberti no Tempio Malatestiano que envolve as várias capelas góticas com uma fachada una.

O alçado orientado para a praça – peça desenhada que aparece na maioria das propostas do processo – não pode nesta proposta ser considerado como o alçado principal. Na idealização de um edifício novo é pressuposto a fachada principal ser orientada para o canal. Com uma atitude completamente distinta do edifício a mascarar, o eixo de entrada é realizado numa direção perpendicular à do edifício prévio, marcando a abertura com um pórtico orientado para o canal, colocando a praça numa posição secundária.

Os desenhos desta fase, apesar de não serem rigorosos, expressam nitidamente algumas intenções do projecto. A regra assenta na divisão da fachada em 15 tramos no lado maior, e 11 no lado menor, nos quais são inscritos três pisos com vãos, sem qualquer tipo de decoração. Os tramos e a organização dos níveis dos vãos estão relacionados com a métrica do edifício existente, que obriga a que a sua localização fosse mantida. O piso central, mais nobre, apresenta uma altura dos vãos superior à dos restantes. As pilastras, que definem os tramos, desenvolvem-se continuamente entre o nível do pavimento e o limite superior da fachada, sem decoração da base ou do capitel. O edifício não apresenta qualquer base ou entablamento, assentando a cobertura, em telhado, diretamente sobre o limite do edifício, representado apenas com uma linha mais grossa.

O desnível para aceder ao edifício, na fachada orientada para o canal, é ultrapassado através de uma dupla escadaria, simétrica, protagonizando a entrada principal orientada para o canal. Esta desenvolve-se paralela à fachada, pautando-se os lanços pelos tramos da fachada. No seu topo, além da esperada porta de entrada, existe uma cobertura conformada pela varanda do *piano nobile* enfatizando a entrada através de uma sombra. O tramo central salienta-se ainda dos restantes devido à existência de molduras decoradas em torno dos vãos. O desenho da fachada não é contido no volume, mas estende-se até ao canal, sendo criados dois pavilhões e um embarcadouro, relacionando definitivamente o edifício com a água, em detrimento da *Gustav Adolfs Torg*.

A mudança da entrada principal da fachada orientada para a praça para a orientada para o canal está relacionada com a organização interna a partir da intenção de existir simetria em ambas as fachadas. Tendo em conta o aproveitamento do edifício existente, não seria fácil deslocar a entrada, no alçado da praça, três tramos para a direita: o alçado passa de 9 para 15 tramos, sendo por isso acrescentados 6 tramos, regra que se manterá no projeto construído.

[1] 1913 – Alçado. Esc. 1.500

[2] 1913 – Alçado. Esc. 1.500

[3] 1913 – Pormenor alçado

[4] 1913 – Pormenor alçado

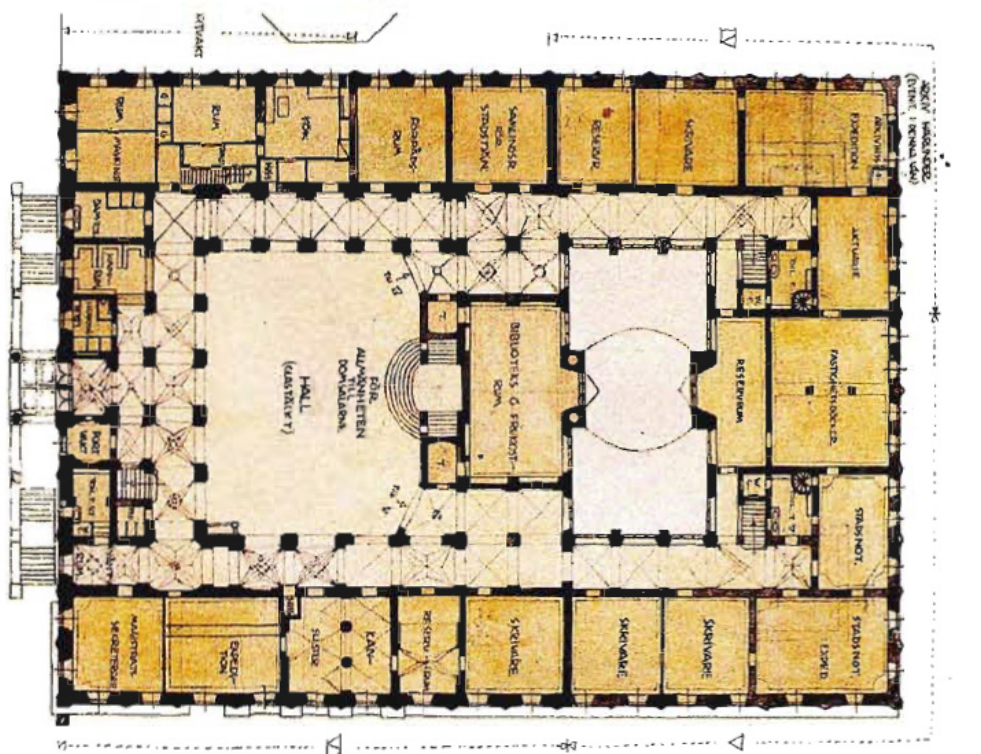


[3]



[4]

1. José López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.68.
2. O estilo Romântico Nacional surgiu no início do século como alternativa aos programas academicistas do séx. XIX, que procuram proteger uma tradição nacional, um passado histórico. Remonta ao classicismo romântico de Schinkel.



[6]



[7]



[8]

Em favor de uma unidade que integra os dois edifícios preexistentes, dissolve-se a unidade estrutural de cada um, através de uma composição una que reforça continuamente um eixo de simetria.

Asplund usará um eixo de simetria em toda a organização do edifício, coincidente com o eixo de simetria da fachada orientada para o canal, onde se localiza a entrada principal, no centro. É criada uma sucessão de espaços, com um desenvolvimento simétrico relativamente ao referido eixo, como sugere a sucessão da entrada, seguido do pátio coberto, como um claustro, sucedendo a escada de dois lanços simétrica integrada no pátio, acessível a partir de um primeiro lanço em meio círculo, no centro da largura do pátio. O piso nobre é organizado de acordo com o princípio de simetria, reforçada pela introdução de uma ponte que transpõe o segundo pátio de forma central e dá acesso à sala principal, ela própria rematando o eixo de simetria.

A difícil transição da dimensão dos percursos está relacionada com a adaptação do programa à preexistência e com a relevância que a simetria tem na composição.

Apesar da unidade aspirada para todo o complexo, Asplund integrará no edifício algumas dissonâncias, denunciadoras da utilização de um edifício preexistente, inserindo-o numa ideia de intervenção e não de construção nova. São disso exemplo os três arcos no lugar da entrada existente previamente [8], o último novo tramo mais largo do que os restantes [7] (na proposta construída será este excesso que fará a transição entre os dois volumes), ou a criação de uma varanda neste mesmo tramo mais largo, no lugar oposto ao da fachada voltada para o rio, num esforço de balanço constante. É, assim, manifesta uma apetência para subverter as rígidas normas clássicas e iniciar um trabalho de composição de equilíbrio.

A integração do edifício na envolvente (além da exploração da volumetria no tratamento da frente do canal já referenciada), é utilizada para dar relevância ao seu próprio desenho. Isso é demonstrado através do esquisso em que a torre da igreja vizinha é representada com a mesma expressão do tribunal como se pertencesse à obra.



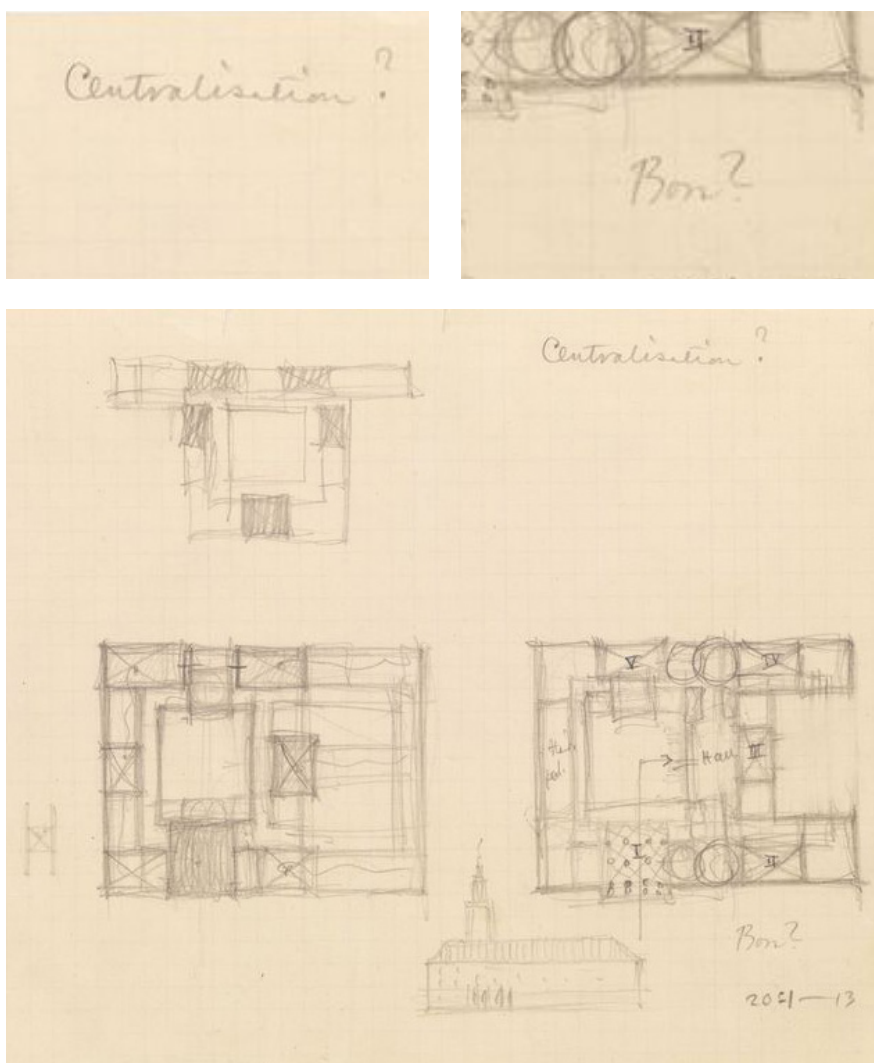
[9]

- [5] 1913 – Plantas. Esc. 1.500
- [6] 1913 – Secção. Esc. 1.1000
- [7] 1913 – Alçado. Esc. 1.1000
- [8] 1913 – Pormenor alçado
- [9] 1913 – Perspetiva

Transição entre 1913 e 1915

Num esquisso desta fase do projeto, Asplund questiona “Centralisation?” e esquia duas plantas que fazem, a passagem da primeira proposta para a segunda fase. A principal alteração é a movimentação da entrada, sendo colocada no lugar original e resultando assimétrica face ao conjunto. O porquê de não centrar a entrada no alçado é-nos esclarecido, além das dificuldades construtivas inerentes a esta alteração, pela perspectiva aérea da fase seguinte: o projeto do tribunal passará a integrar o desenho de toda a praça.

Asplund não alinha com a entrada o conjunto escultórico do centro da praça (também não centrado na largura da praça), criando um jogo formal em torno da entrada ao trabalhar o equilíbrio. Encontramos nesta atitude uma percepção do equilíbrio para lá da simetria, que vai ser muito importante quando adquirir uma aceção claramente modernista. O “Bon?”, que Asplund questiona após a questão “Centralisation?”, vai assim tendo diferentes respostas ao longo do processo.



Proposta de 1915

[10] 1913 – Esquisso de plantas

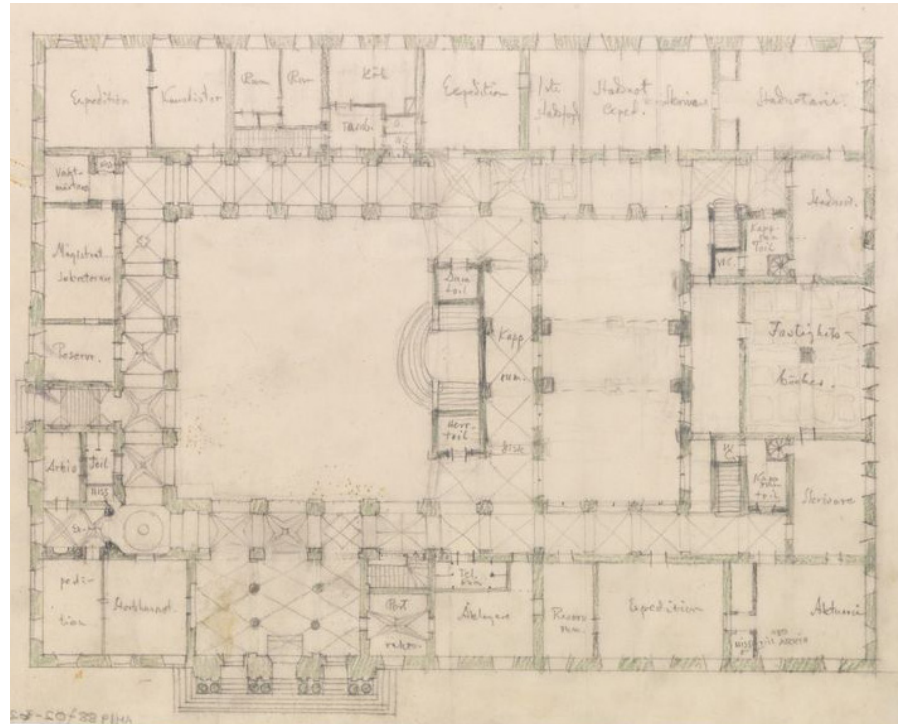
A fase de 1915 revê a proposta vencedora do concurso que, apesar de ter sido altamente elogiada, se entende necessitar de uma revisão antes da sua apresentação pública. Esta solicitação prevê a manutenção da entrada e do portal para a praça Gustav Adolfs, existindo já vozes que propõem a manutenção das fachadas.

Asplund responde com uma solução de compromisso entre a manutenção dos princípios com que venceu o concurso e a manutenção do edifício existente.

A proposta de 1915 consolida alguns dos princípios da fase anterior. As fachadas continuam a ter o mesmo número de tramos (15 para a praça, 11 para o canal), assim como o tramo da fachada da praça mais à direita continuar mais largo que os restantes. O nível da entrada corresponderá a um embasamento, em pedra, com pequenos vãos retangulares, quase quadrados. Não falamos de *opera della natura*, porque o desenho indicia um corte de pedra talhado. Uma diferenciação importante face às anteriores fases é a junção dos últimos níveis num único estrato com os tramos demarcados através de pilastras. Estas pilastras, num primeiro esquisso, não têm remates, mas num segundo desenho, mais cuidado, apresentam bases e capitéis perfeitamente integrados no alçado, com a altura das bases a prolongar-se nos tramos através de um desnível deste plano. As pilastras suportam um entablamento que remata o edifício. Este é saliente sobre os capitéis das quatro colunas adossadas que definem a entrada. Os vãos dos dois níveis que formam o estrato são da mesma família, apesar de existir uma distinção por níveis. Os vãos do embasamento, ainda que sigam o ritmo dos do estrato, não têm qualquer decoração, assumindo-se como depurados negativos no embasamento. Entre o esquisso do alçado de 1915 e o desenho mais trabalhado, existe uma alteração ao nível do embasamento: os vãos intercalam-se com rasgos mais altos, nos quais são inseridos conjuntos escultóricos. É uma ideia de urbanidade que procura dar ao nível público mais que uma fachada cega. Antecipa-se que esta ideia de baixo-relevo, na fachada, se irá manter até à proposta construída.

A entrada, descentrada pelos motivos enunciados, define-se em três tramos. Asplund contornou o facto da entrada não ser realizada diretamente para o piso nobre, ao introduzir neste uma varanda com a largura dos três tramos sustentada por colunas duplas ao nível do embasamento nobilitando esta área. Estes tramos são marcados com três medalhões escultóricos – definindo a sua reorganização. A balaustrada da varanda, o entablamento mais pronunciado sobre as colunas adossadas e o remate destas com esculturas formalizam a entrada enquanto acontecimento, enaltecendo a diferença no ritmo cadenciado da fachada.

[14]



[11]



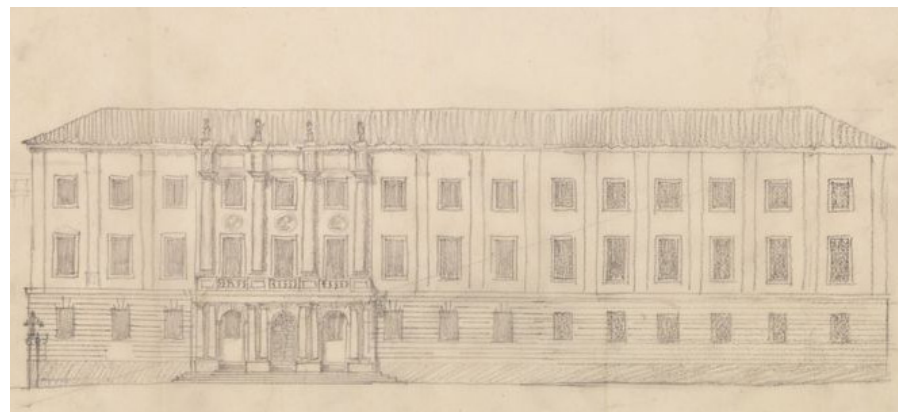
[15]



[12]



[16]



[13]

No alçado lateral é definida também uma entrada, não colocada no tramo central, referenciando, a organização da preexistência e da planta. O eixo da entrada principal prolonga-se para um pátio que tem como acontecimento central uma escada dupla, que inicia do ponto médio do pátio, mas não em frente à entrada. Assim, o movimento de 45° entre quem entra e quem inicia a subida da escada não poderá ser contrariado pela presença da porta lateral a eixo, vendo, por isso, o seu lugar descentrado do pátio, descentrando em simultâneo a sua importância.

A organização em torno de dois pátios é relativamente forçada visto que na zona entre os pátios apenas existe uma escada de aparato e uma passagem. É esta organização que dará origem à distribuição do pátio interno da proposta construída dividido em espaço exterior e espaço interior.

[11] 1915 – Planta. Esc. 1.500

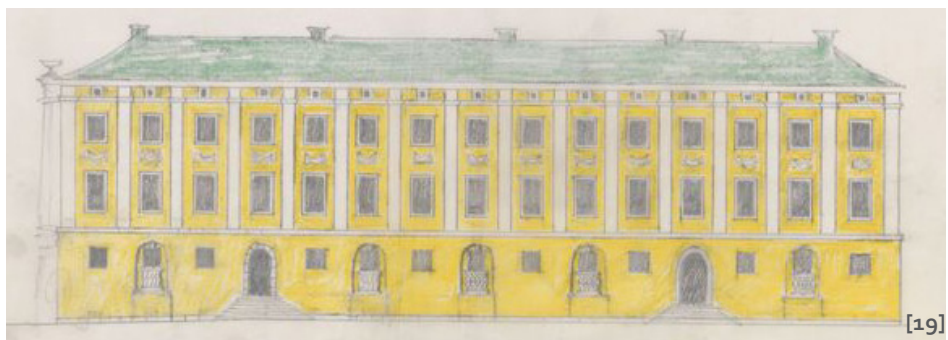
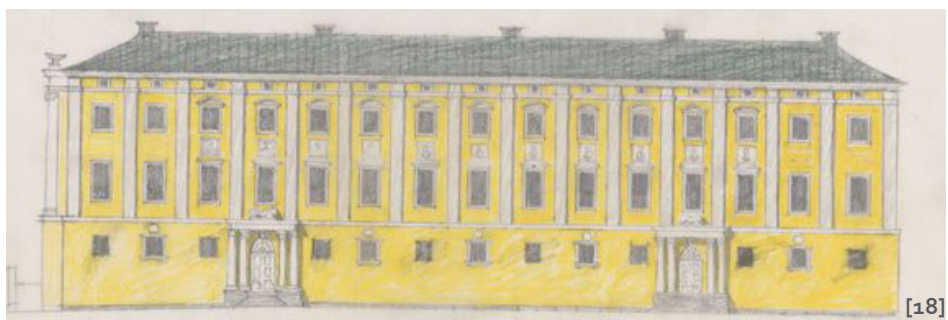
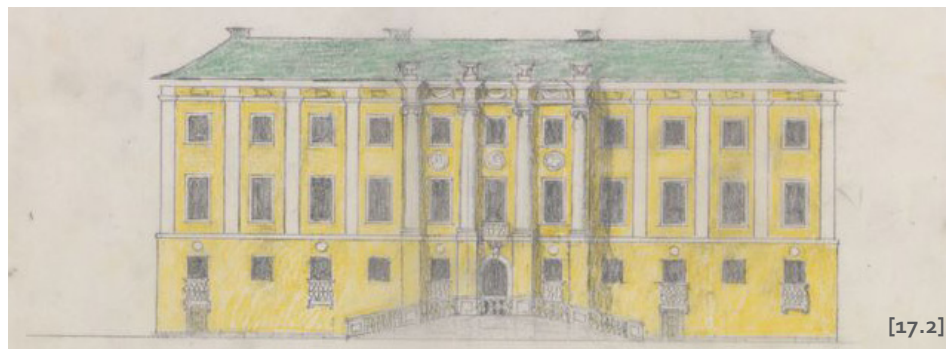
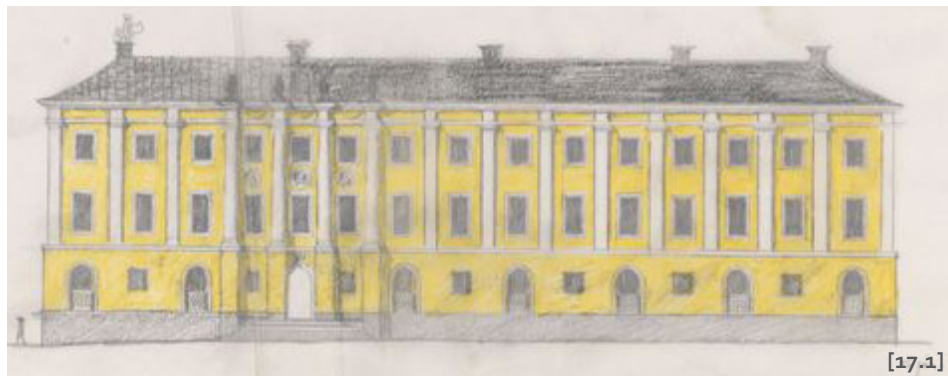
[12] 1915 – Alçado. Esc. 1.500

[13] 1915 – Alçado. Esc. 1.500

[14] 1915 – Alçado. Esc. 1.1000

[15] 1915 – Pormenor alçado

[16] 1915 – Pormenor alçado



Proposta de 1916

Os desenhos, em 1916, apresentam algumas variações sobre os alçados da proposta anterior. São apresentados quatro alçados que resultam num edifício aparentemente novo, sendo propostas diferentes formas de organização.

O desenho mais aproximado à anterior proposta [17.1] retira a ênfase que a entrada possuía. O embasamento e o estrato têm a mesma materialização. Apesar das pilastras apenas existirem no estrato, as dos três tramos da entrada, sendo mais pronunciadas (eventualmente colunas adossadas), não assentam como anteriormente sobre uma varanda suportada por colunas duplas, mas sim sobre um dado alongado que percorre toda a altura do embasamento. O facto de a proposta não apresentar uma clara distinção de material entre o *piano nobile* e o embasamento, faz com que as colunas adossadas sejam colocadas sobre dados demasiado altos para a coluna que suportam, criando uma situação esteticamente instável. Nesta hipótese, tal como na proposta de 1915, é inserida uma base (que a análise dos desenhos não permite a compreensão da sua materialidade) ultrapassável através dos degraus da entrada, e sobre a qual assenta o embasamento.

A existência de um desenho da fachada lateral [17.2] com uma porta principal assinalada retoma a ideia da alternância da entrada principal entre as duas fachadas. O alçado lateral volta a ganhar simetria, sendo a entrada a eixo enfatizada. Para atingir a cota de entrada, determinada pela preexistência, é introduzida uma escada dupla, tal como acontecia nas propostas anteriores em que a entrada se posicionava nesta fachada, apesar da ausência de base neste alçado lateral. O esquema de engrandecimento da entrada segue o mesmo da fachada da praça.

No esquisso [21] que acompanha uma das fachadas desta fase é representado um retângulo, que denuncia a planta do tribunal, e neste insere dois outros retângulos. Trata-se de um estudo da importância que os eixos induzidos pela entrada têm na organização espacial interior e da relação da entrada com o espaço exterior, isto é, a maior ou menor importância do espaço para onde se abre a entrada.

Nos restantes três desenhos desta fase [18] [19] [20], a grande variação acontece na redução da importância da entrada principal ao serem introduzidas duas entradas, em detrimento de uma só. Surgem também algumas variações na existência da base ou não, nos vãos do embasamento serem intercalados com vãos inseridos em nichos, e nas portas da entrada serem um vão com pouca decoração, ou um vão inserido num plano de pedra, ou um vão ladeado por duplas colunas. Estes alçados inserem ainda outras prerrogativas, como sejam os baixos-relevos entre os vãos distribuídos na vertical do estrato, ou a habilidade de introduzir vãos nos entablamentos, de modo a criar um novo piso ou a dar maior luminosidade aos espaços interiores do último piso – importante experimentação tendo em conta a proposta final construída.

[17.1] 1916 – Alçado. Esc. 1.500

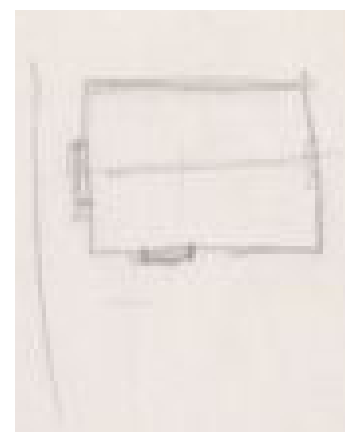
[17.2] 1916 – Alçado Lateral. Esc. 1.500

[18] 1916 – Alçado. Esc. 1.500

[19] 1916 – Alçado. Esc. 1.500

[20] 1916 – Alçado. Esc. 1.500

[21] 1916 – Esquisso



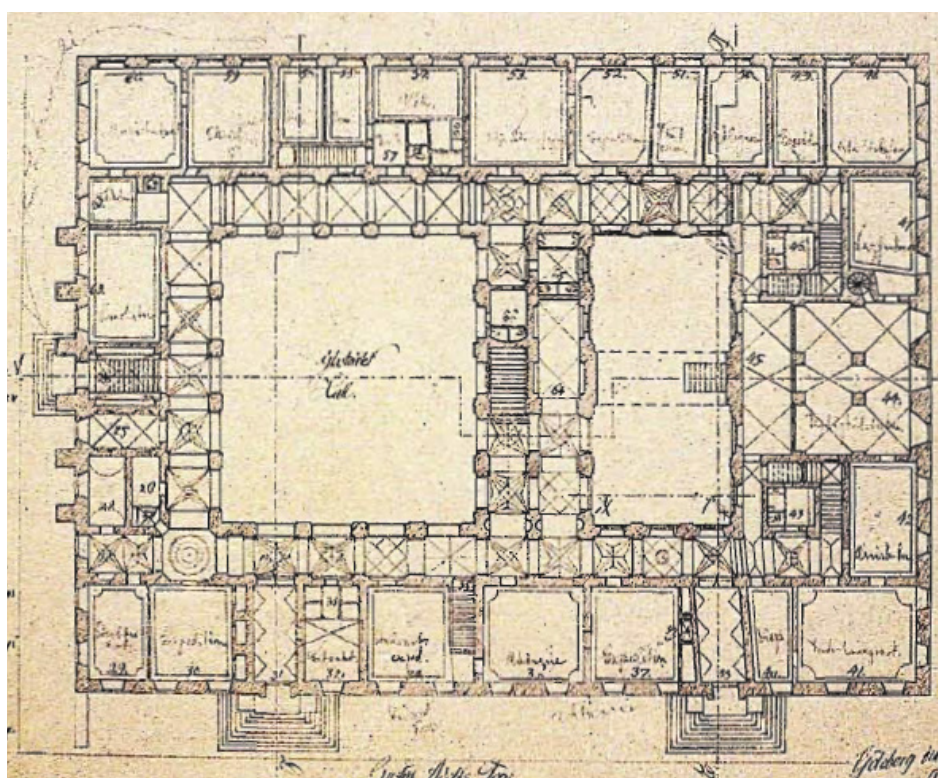
[21]

Uma das características desta fase, que se manterá até à proposta final, é a posição da escada no pátio de acesso, que faz a ligação entre os dois pisos. A escada deixa de ter protagonismo no pátio enquanto gerador de centralidade e simetria, para construir a ala entre os dois pátios, dos dois edifícios.

Com esta proposta, Asplund procurava recuperar a elegância característica das construções neoclássicas do século XVIII, atitude semelhante a Alberti que, como veremos, procura instalar na Antiguidade Clássica o seu *Tempio Malatestiano*.

A proposta de Asplund, vencedora do concurso, propõe a construção de uma fachada una para os dois edifícios preexistentes, implicando a sua manutenção material. Nesta fase entende-se já a destruição integral do antigo edifício *Kommendanthus*, para onde o programa do tribunal se havia expandido, por se considerar que esta construção não reunia as condições úteis para o programa a ele sujeito, acrescido da dificuldade de comunicação entre os dois edifícios.

Apesar da demolição da *Kommendanthus*, encontramos na nova construção algumas ideias que este continha. A implantação, junto da praça, é na generalidade, mantida, ainda que Asplund coloque a sua fachada num plano muito específico. O mesmo acontecerá com a manutenção da atmosfera da praça, mantendo a volumetria dos edifícios aí presentes. Neste caso, mais importante do que aquilo que se destrói é aquilo que a construção conforma: a praça, as relações com os edifícios vizinhos e o sistema urbano.



[22]

Integração do construído

[22] 1916 – Planta. Esc. 1.500

A proposta inicial de Asplund, como vimos, residia em construir um edifício uno a partir das preexistências. Nas versões entre 1913 e 1916, a forma arquitetônica resulta de uma simples roupagem que se pode ir alterando, conforme o pedido da época, isto é, não existe uma relação intrínseca entre forma e tempo em que é construído.

Depois do pedido de revisão da proposta de concurso, o governo da cidade decidiu, em 1918, a total manutenção do edifício existente, rigorosamente como este se apresenta, criando apenas uma extensão³ ou prolongamento, permitindo dessa forma a manutenção da entrada no mesmo local.

A descrição da evolução da proposta até agora feita permite entender que, apesar da demolição da preexistência, quando descrevemos o projeto do novo edifício, se utiliza um vocabulário de um edifício classicista. As preocupações sintáticas e morfológicas desta fachada levantam claramente um problema de estilo, de decoração.

A manutenção do edifício prende-se com motivos financeiros, políticos, mas, sobretudo, com questões relativas à memória que a população tinha do espaço da praça e do anterior tribunal. O edifício preexistente do tribunal, apesar de ter sido altamente renovado, é um sobrevivente, uma reminiscência da fundação original da cidade.⁴ Existe, por isso, um entendimento deste edifício como património, ao ser criada uma base cultural aceite pela generalidade da população que se sente representada pela sua cultura e história, neste espaço, através da arquitetura. O património tanto implica a preservação como a destruição, dependendo do significado atribuído: neste caso, o edifício é visto, a nível identitário, como base para a construção do futuro. É igualmente este sentimento que fará com que a população não esteja de acordo com a proposta de Asplund.⁵

No final, apenas a extensão foi realizada, realçando a importância que os desejos do governo da cidade têm na realização de uma obra de arquitetura.

3. Nicholas Adams, em resposta a e-mail pessoal.
4. Nicholas Adams, em resposta a e-mail pessoal.
“Asplund’s initial proposal was to re-build the entire courthouse; that idea was rejected by the city and he then tried to deal with the addition only. At a certain point there was a move to make a renovation to the Gustaf Adolfs torg that would be the equivalent of Götaplatsen. That proposal failed. And in the end he only did the small “extension.” So the key part of the change in scope has to do with the wishes of the city government. The original court house building, despite being much restored, was believed to be a surviving remnant of the original foundation of the city.”
5. “El equilibrio conseguido entre lo viejo e lo nuevo ha sido considerado como ejemplar por la posteridad, pero los contemporáneos se indignaron, y el pueblo de Gotemburgo se escandalizó.” In Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, p.14.

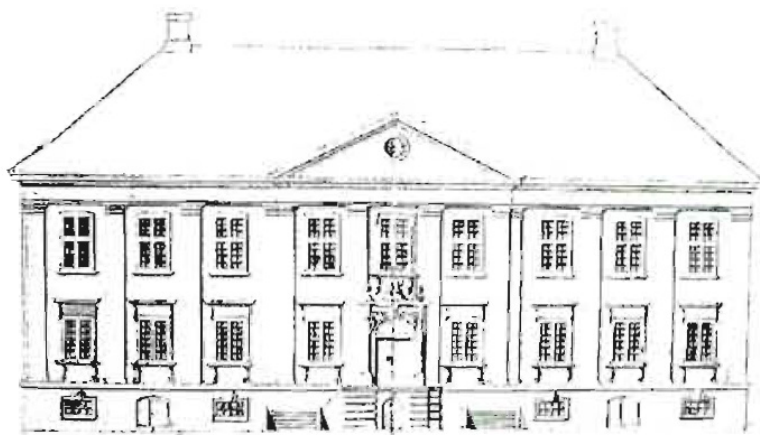
Preexistente

O edifício existente irá ser assumidamente a base de desenho de todas as propostas seguintes, ainda que isso não seja uma total novidade, tendo em conta que este foi igualmente a base do desenho das propostas de um edifício aparentemente novo, até aqui apresentadas. É, por isso, importante compreender as anteriores propostas, procurando encontrar na sua evolução, o léxico das fachadas e também o da estrutura.

*Notemos, de passagem, que as épocas que se caracterizaram por um grande passo em frente se distinguiram das outras por um estudo, mesmo que parcial, do passado.*⁶

O edifício de Nicodemus Tessin, de 1672, substitui um edifício anterior, construído numa estrutura de madeira simples. Em 1690, recuperou de um incêndio que teve início na vizinha igreja alemã. Em 1730 tem uma renovação que simplifica a sua estrutura.⁷

O edifício de Tessin perdeu as suas proporções em 1814, quando o arquiteto municipal J. Hagberg desenvolveu nele uma intervenção. Foi acrescentado um piso e, como tal, o estrato que apoiava sobre uma base passará a ter entre estes dois elementos um embasamento com textura rústica, desvirtuando a relação do *piano nobile* com a praça, acrescentando-lhe simultaneamente um peso que o edifício original de Tessin não possuía. Este acréscimo é criticado por Asplund, ao não criar na sua extensão uma divisão material referente ao embasamento. Hagberg alterou o código utilizado, fazendo o edifício perder definitivamente as suas decorações barrocas e aproximar-se do neoclássico. A fachada da praça passará, agora, a ter mais importância que a fachada orientada para o canal – note-se que Asplund na sua primeira proposta criticara esta opção ao reorientar a fachada principal para o canal.



O edifício de Tessin era aberto para a praça e para o canal. Neste edifício não existia ala oeste nem norte, sendo o pátio do rés-do-chão (lembramos que era o *piano nobile*) definido com um porticado, gerando outra dimensão e escala. Como veremos, Asplund procurará, de certa forma, corrigir e repor esta escala do pátio com a sua intervenção. Depois de 1814 serão construídas a ala norte e oeste.

O edifício que chegou ao tempo de Asplund apresenta uma fachada com nove tramos, divididos em três partes, com os três tramos centrais a destacarem-se face ao restante plano da fachada e a marcarem de forma decisiva a entrada no eixo de simetria. Os tramos são definidos através de pilastras muito pouco salientes face ao plano da fachada. Os três tramos centrais são marcados não com pilastras mas com colunas adossadas que sustentam o entablamento, igualmente saliente, sobre o qual se apoia um frontão triangular.

O edifício é composto por um estrato, um embasamento e uma base, provocando uma tensão horizontal. A base, em bloco de pedra, é vencida através dos degraus de acesso ao nível do embasamento, delineando-se uma linha horizontal perfeita que irá ter um protagonismo nas propostas futuras de Asplund. Esta base apresenta pequenos negativos com um carácter técnico. Apesar do embasamento não ter os tramos marcados, segue o ritmo dos vãos do restante edifício. Neste embasamento, a tensão horizontal impera, somente cortada pela zona da entrada, onde as colunas adossadas existentes no estrato se desdobram neste embasamento em dupla coluna para sustentar uma varanda, pertencente ao estrato.

O estrato tem dois níveis de vãos, com molduras com alguma decoração no primeiro nível, e apenas com uma moldura simples no segundo nível. Os vãos dos três tramos centrais do primeiro nível do estrato são encimados com frontões triangulares.

O edifício é rematado com um entablamento dórico composto por arquitrave, friso e cornija. O friso apresenta um conjunto de métopas e tríglifos que seguem a métrica do restante edifício.



[24]

[23] Preexistência – Alçado.

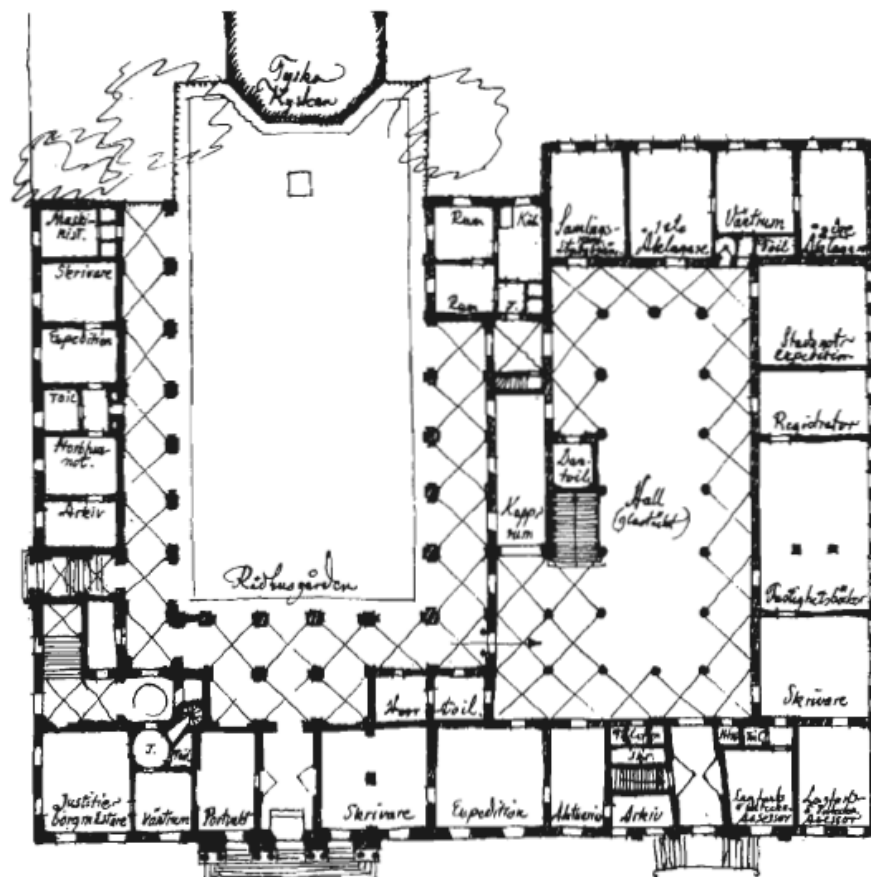
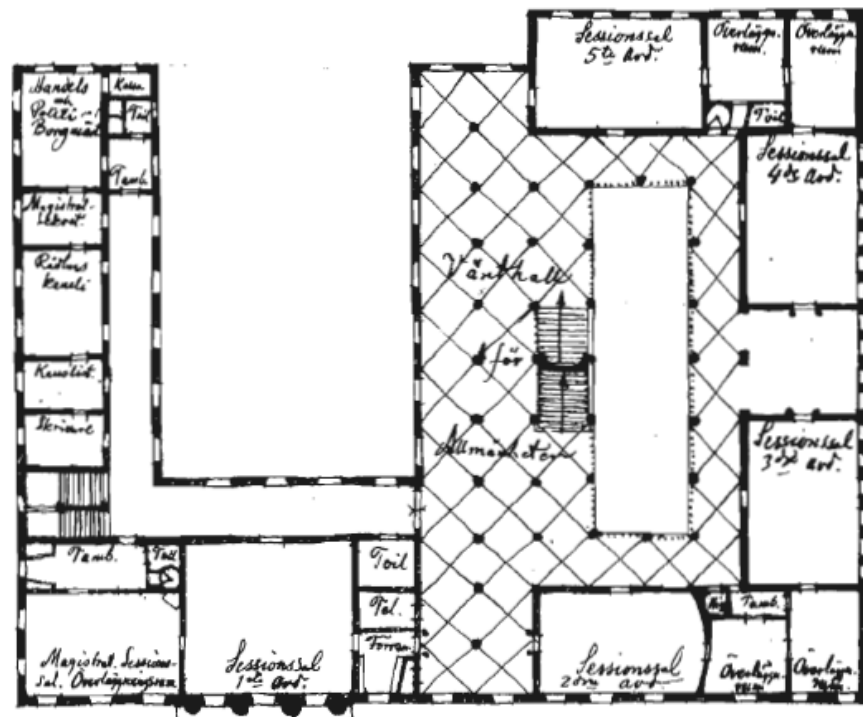
Esc. 1.500

[24] Preexistência – Alçado.

Esc. 1.500

6. Viollet-de-Duc, “Restauration” in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, p.16.

7. O Engenheiro municipal B. W. Carlberg altera a disposição dos vãos, simplifica os elementos ornamentais e constrói uma escadaria para a praça.



Proposta de 1918

[25] 1918 – Plantas. Esc. 1.500

Em 1918 surgiu um novo concurso para reordenar a *Gustav Adolfs Torg*, também ganho por Asplund, que lhe permitiu uma leitura aprofundada do espaço onde se insere a sua obra, nomeadamente na comparação do tamanho do projecto uno que havia proposto nas fases anteriores, face aos edifícios da praça, mais fragmentados.

Manter o edifício existente foi uma das premissas aceites para a integração na escala da praça e dos seus edifícios. A lógica urbana presente nas fases anteriores do processo irá manter-se, resultando na criação de um volume que fecha totalmente este espaço público. A proposta de um desenho uno para toda a praça é esquecida e assumida a presença da artéria à direita do tribunal. É também num artigo publicado no ano de 1916 que Asplund enunciara que “é mais importante adotar o estilo do lugar do que o da época.”⁸ É esta a consciência que o fará integrar-se corretamente na volumetria dos edifícios do lugar.

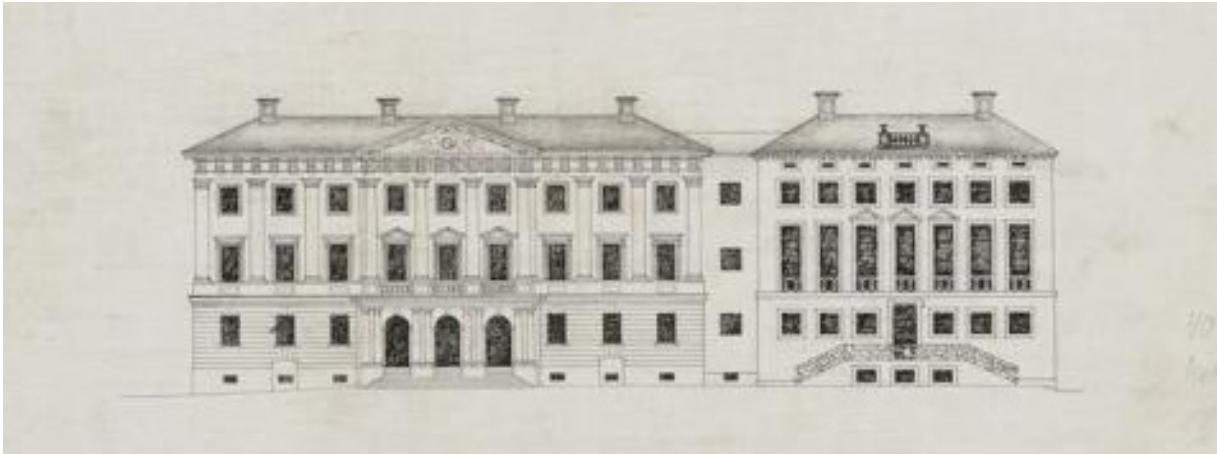
Existem várias versões do desenho desta fase, onde a construção do novo volume vai manter exatamente a mesma implantação do edifício *Kommendanthus*, ou seja, uma justaposição ao volume existente.

Apesar de seguir a mesma implantação e alinhamentos, Asplund criará elementos dissonantes com o edifício existente. Um dos exemplos é a orientação dos degraus das escadas de acesso aos vãos orientados para a praça: as novas escadas propostas serão perpendiculares à fachada, ao contrário das existentes, que são paralelas à fachada, jogando, assim, uma dualidade entre a repetição e a diferença.

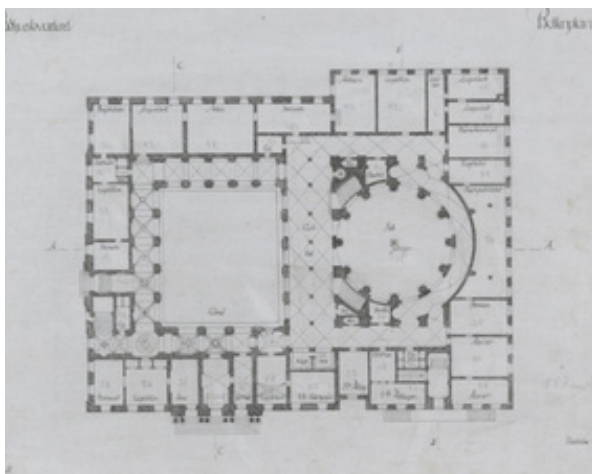
A proposta de 1919 reorganiza a planta interna dando importância às entradas pelas praças, e tira definitivamente protagonismo à fachada orientada para o canal. Nesta reorganização das alas dar-se-á importância à absida da igreja, evidenciando o problema que havia sido sentido com a proximidade entre a fachada traseira e a absida do edifício vizinho. A ala oeste é suprimida e, assim, Asplund procurará forçar o eixo entre a entrada e a absida da igreja vizinha. Lembremos que, nos primeiros desenhos do concurso, Asplund já integrava a torre da igreja nos seus esboços perspetivos.

Outro dos pontos que aparece nesta proposta, e que se manterá na proposta construída, é a criação de dois planos no alçado oeste, assumindo a separação entre aquilo que é novo e aquilo que é mantido.

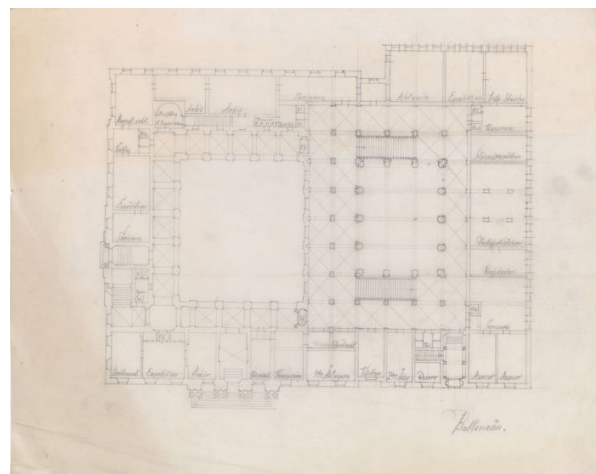
8. Artigo de Asplund em 1916. In Francisco de Gracia, *Construir en lo construído*, p.257. (tradução do autor)



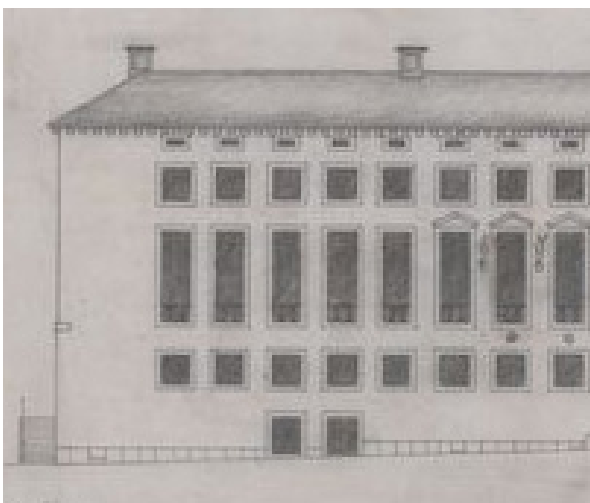
[26]



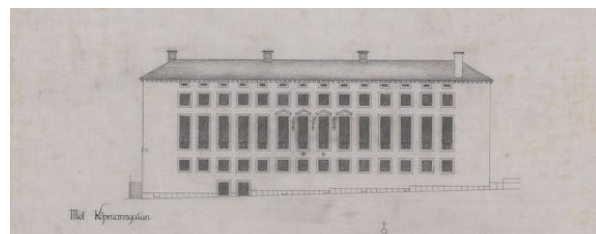
[27]



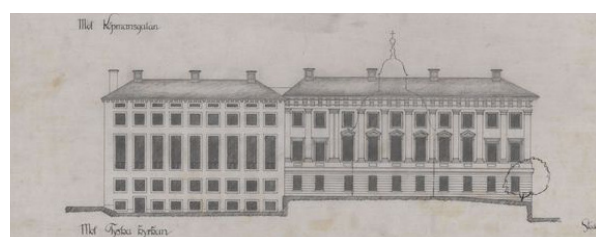
[28]



[29]



[30]



[31]

Proposta de 1920

A proposta de 1920 introduz um novo volume assumidamente autónomo relativamente à preexistência. É criada pela primeira vez uma distância formal entre as duas fachadas, sendo retomado o estilo Romântico Nacional para a expansão. São lidos dois edifícios, com duas fachadas relativamente distintas, entre as quais existe um terceiro elemento de união. Este reúne os dois volumes através de uma intrigante neutralidade, formalizando-se de uma forma maciça, apresentando três vãos quadrangulares e um mais pequeno: o vão mais pequeno corresponde ao da base, e os restantes três aos níveis do edifício preexistente. A cota superior alinha com o topo do entablamento, mas num plano recuado. Assim, este terceiro elemento será a deixa para algumas das propostas seguintes.

O novo volume segue algumas das regras enunciadas no edifício a manter. A diferença entre o estrato e o embasamento permanece visível. O embasamento é mais depurado face ao existente e a escadaria dupla afirma a simetria do edifício com sete vãos e uma entrada centralizada. A simetria é ainda reforçada pela presença de um elemento escultórico sobre o entablamento, correspondente à largura do vão da entrada, no lugar onde poderia existir um frontão. Nesta proposta a base desaparece e, no volume da escada (atendendo que a mesma é perpendicular), aparecem três pequenos vãos que correspondem à base do edifício a manter, mas que não têm qualquer relação de tamanho com os respiros do volume existente. No estrato a solução adotada diverge da existente ao não reunir tramos e formar partes, mas antes a criar um volume sem tramos. Os vãos dividem-se em quatro níveis que correspondem: ao nível do embasamento; aos dois níveis do estrato existente; e à novidade da inserção de um nível que corresponde à altura do entablamento do edifício existente.

Existe uma nova lógica na manutenção ou supressão dos alinhamentos horizontais: a diferença entre o estrato e o embasamento é mantida, assim como a cota de entrada, daí a utilização das escadas. A diferenciação acontece com a supressão da base ou do entablamento do edifício mantido. Existem variações na altura dos vãos em relação ao edifício existente. Os vãos do embasamento e os do segundo nível do estrato são transformados em quadrados, mantendo em ambos os casos o alinhamento superior dos vãos existentes. Já os vãos do primeiro nível do estrato não vão relacionar-se com o nível da base das pilastras do estrato do edifício mantido, tendo em conta a ausência das mesmas na extensão, tomando as janelas esta altura (algo que, no projeto construído vai acontecer nas portas). Os vãos do primeiro nível do estrato superam ainda o nível superior dos vãos do edifício existente, alinhando com o remate superior do frontão triangular que encima os vãos da zona central.

[26] 1920 – Alçado. Esc. 1.500

[27] 1920 – Planta. Esc. 1.1000

[28] 1920 – Planta. Esc. 1.1000

[29] 1920 – Pormenor alçado

[30] 1920 – Alçado. Esc. 1.1000

[31] 1920 – Alçado. Esc. 1.1000

Esta nova lógica de proporções e junção com o edifício existente permite o entendimento da ideia de conjunto, de integração e respeito entre os dois volumes, sem repetição.

Apesar das semelhanças enunciadas, existe uma diferença fundamental entre as duas composições, relativa à tensão contida em cada um destas. No alçado de Asplund, a linha vertical predomina, fruto da ausência de elementos como o entablamento, a base do estrato e a base do próprio edifício, o que, em conjugação com a verticalidade dos vãos, assume uma composição claramente vertical face à composição mais horizontal do edifício mantido, mais afável da composição clássica.

A organização interior desta proposta faz-se, como a grande maioria das propostas, em torno de dois pátios, coincidentes com a manutenção do edifício existente e a criação da extensão. Asplund acrescenta um novo átrio no volume da extensão no alinhamento do pátio existente. Em algumas propostas, este é retangular, com duas escadas nos seus limites, no sentido contrário ao anteriormente ensaiado. Noutra proposta apresentada, este pátio transforma-se num pátio circular, com uma dupla escadaria no limite, assim como dois níveis de colunas.

A diferenciação que Asplund coloca entre os dois edifícios, na fachada, não se prolonga para o interior: todo o aparato da entrada deste novo volume não é marcado no interior, isto é, a simetria da fachada não é atuante na organização interior e, por isso, se entende que esta continua a ser uma fachada que cobre uma organização de salas interiores. Pura roupagem, sem ligação nem evidente relação entre a ideia exterior de dois edifícios que se relacionam através de um terceiro elemento, e um interior, onde os pátios se relacionam através de um espaço de estar que corresponde à ala lateral direita do antigo edifício e não do terceiro elemento, como a fachada enuncia.

Esta ideia de não coincidência entre a fachada e o interior perdura até 1935, ano em que Asplund questionado sobre o porquê de não propor algo moderno, responde:

*No, here we'll have to stick to the inside. Our contribution here will be the inside.*⁹

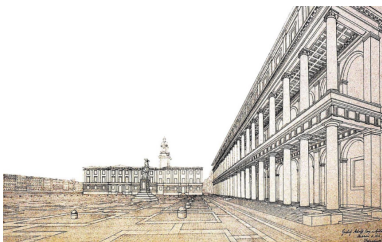
Contribuindo para essa ideia de não dependência entre a organização interna e a organização das fachadas.

É nesta proposta que surge o entendimento de um espaço contínuo no nível da organização dos pátios, onde o plano entre o pátio quadrangular e o circular seria em vidro – algo que será transportado até à proposta construída.

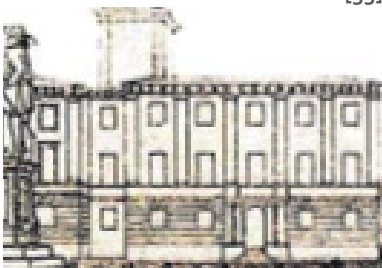
Na fachada traseira, o existente e o novo juntam-se através de um simples encosto não complanar, reforçando a imaturidade do terceiro elemento enquanto momento de ligação.

A composição da fachada principal, composta por um embasamento mais um estrato, não continua nas restantes fachadas, isto é, as fachadas lateral e traseira não têm qualquer divisão assinalada, conferindo ao edifício um carácter de massa perfurada pelos vãos, afastando-se do carácter estrutural do edifício mantido, e denotando uma falta de coerência entre os diferentes alçados.

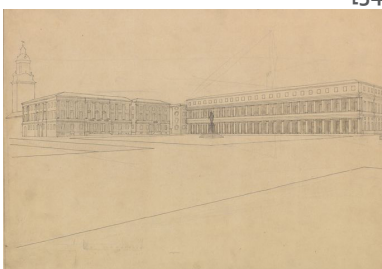
9. Descrição de Åke Porne, estudante e colaborador do escritório, relativamente à incerteza de Asplund quanto à fachada “ ‘We talked a lot about it at the office. What were you to do with an old building with a centralized façade and something to be added? How, basically, should you treat it? Should you continue with what was already in the façade – molding, fronts, pilaster division – or should you do something new, alluding to the old part?’ When Porne and his colleagues proposed doing ‘something new with consideration for the old part’, Asplund was doubtful: ‘No, here we’ll have to stick to the inside. Our contribution here will be the inside.’ ” In Nicholas Adams, *Gunnar Asplund’s Gothenburg - The transformation of Public Architecture in Interwar Europe*, p.59



[33]



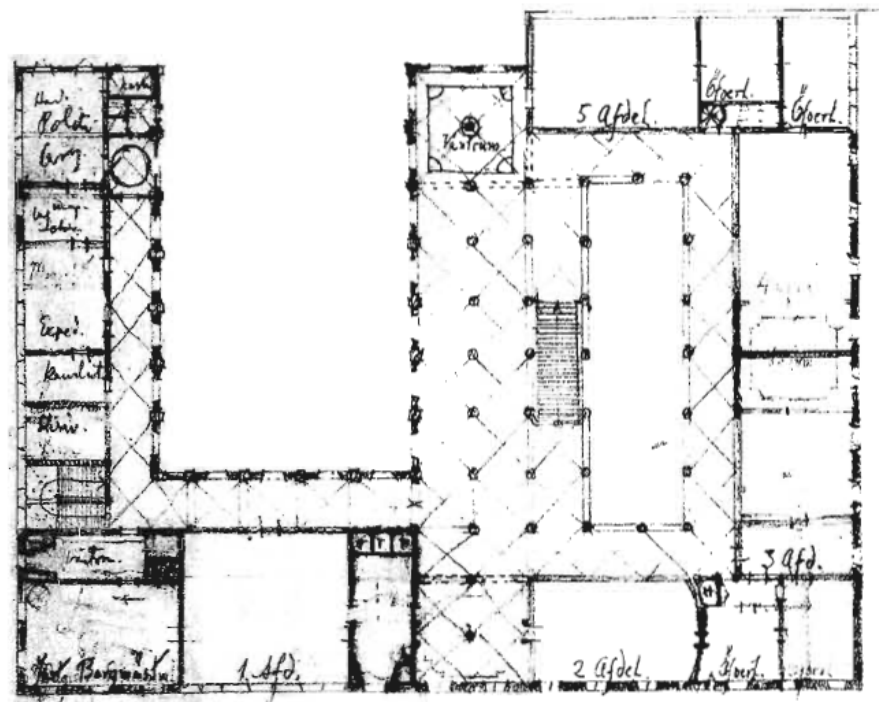
[34]



[35]



[36]



Proposta de 1924

A proposta anterior foi rejeitada, defendendo-se que a fragmentação do edifício do tribunal poderia levar a um enfraquecimento deste face aos edifícios vizinhos. Este entendimento pressupõe que os edifícios da praça, conforme existiriam, iam ser cobertos por uma nova fachada contínua, de acordo com a encomenda de novo efetuada, que procurava uma resposta de unidade imposta.

São conhecidos dois desenhos da praça em que o vazio, a franja, o elemento de ligação entre a extensão e a preexistência é mais largo do que nas propostas anteriores, afirmando uma independência entre o existente e o novo. Ao contrário do que esta formalização de independência indicia nesta proposta, a extensão é construída recorrendo unicamente à repetição do tramo do edifício mantido, mimetizando-o de forma acrítica.

Na fachada dos edifícios vizinhos, projetada totalmente de novo, sobre o existente, é conferido um carácter uno e monumental, que contrasta com a sensibilidade com que Asplund trabalhava a fachada do tribunal, ou mesmo a noção da fragmentação que existiria nessa praça e que, fruto do abandono dessa encomenda, se irá manter.

As plantas desta proposta são em tudo semelhantes às de 1918, com a decisão da escada entre os dois pisos passar definitivamente para o pátio novo, integrando-se no seu desenho, conforme as propostas anteriores testaram.

Os alçados desta proposta estão de acordo com a forma como as plantas são representadas, na manutenção da unidade estilística do classicismo. As plantas não apresentam distinção entre aquilo que é novo e aquilo que é existente, realçando a ideia de edifício uno.

Verificam-se ainda indícios de um casamento não perfeito entre ambos os edifícios, como é exemplo a forma como a ligação do deambulatório do piso 1 do edifício existente encontra uma não continuidade na nova extensão.

[32] 1924 – Plantas. Esc. 1.500

[33] 1924 – Perspetiva

[34] 1924 – Pormenor perspetiva

[35] 1924 – Perspetiva

[36] 1924 – Pormenor perspetiva

Proposta de 1925

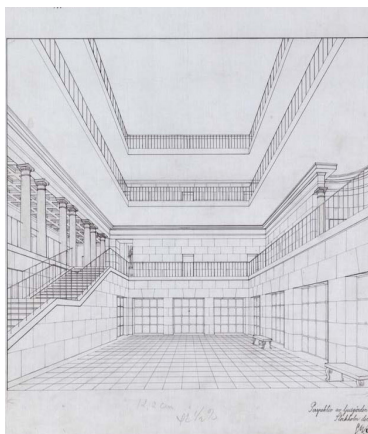
Após a proposta de 1924, é realizada nova revisão que conduz à proposta de 1925. A métrica dos alçados é revista reduzindo de 7 para 5 o número de tramos da fachada da extensão, solucionando o problema da verticalidade que o alçado com sete tramos apresentava. É mantido o elemento de transição, recuado, entre as duas fachadas. Com esta nova métrica, o uso de uma escada dupla paralela à fachada é evitado, optando-se por uma escada perpendicular à fachada, conforme existe no edifício mantido. Apesar do conjunto de duplas colunas da varanda que é adicionada sobre o tramo central, a importância desta entrada comparativamente à entrada do edifício existente a manter é menor, o que na verdade, irá conduzir à sua total supressão no futuro.

O pátio da nova extensão perde o carácter exuberante de outras propostas e integra uma limpeza de desenho numa austeridade formal. É apresentado, pela primeira vez, nesta proposta um entendimento diversificado relativamente ao tratamento dos níveis dentro do pátio. O primeiro nível é mais pesado, o segundo escavado, e o terceiro e quarto níveis parecem flutuar, tendo em conta a solução em varanda que permite que o alçado interior fique recuado.

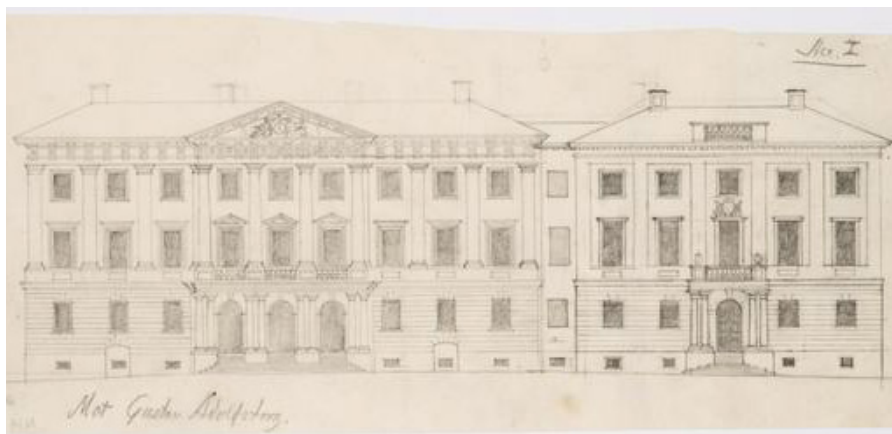
Nesta proposta perde-se a relação entre os dois pátios, que se separam fisicamente, mas que se retomará nas propostas futuras. Asplund entende a intervenção no edifício de Tessin por Hagberg como deturpadora do seu sentido, procurando, por isso, desligar-se dela sempre que pode, como é o caso das fachadas laterais e traseiras, ou neste pátio.

Existem, nesta proposta, algumas experiências através do classicismo que serão precursoras de decisões para as propostas seguintes. Nesta fachada procurar-se-á que a largura do vão e do entre vãos seja a mesma.

Apesar de tudo estar pronto para se iniciar a obra, dificuldades económicas levaram a que o projeto não fosse construído.



[38]



[37]

[37] 1933 – Alçado. Esc. 1.500

[38] 1933 – Perspetiva do pátio interno.

Do Classicismo ao Modernismo

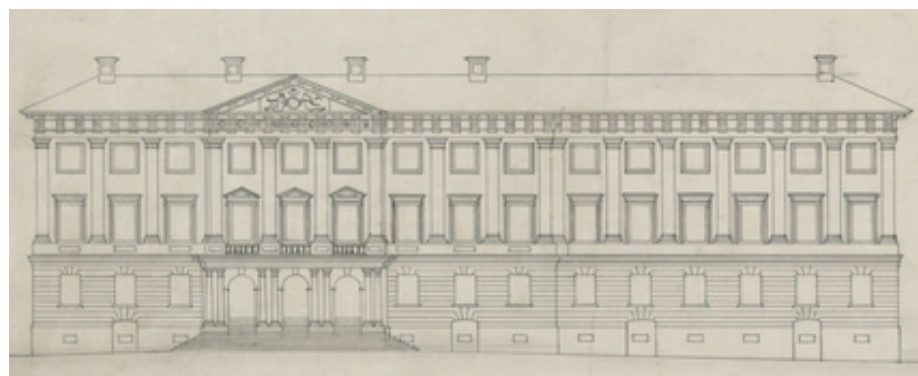
Proposta de 1933 – Programa de financiamento

Na primavera de 1933, o novo governo social-democrata propôs um programa de estímulo para obras públicas¹⁰ no qual estava inserido a concretização do Tribunal de Gotemburgo.

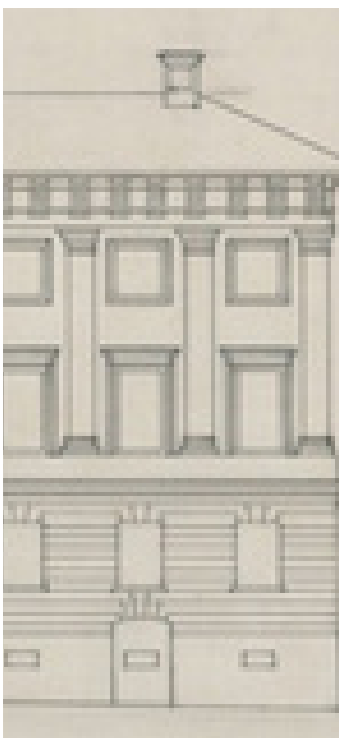
A primeira formalização será a destruição da *Kommendantshus*, a construção vizinha do edifício a manter (realizada entre janeiro de 1935 e outubro de 1936), ficando definitivamente assumida a continuação do existente, misturando assumidamente, no centro da cidade, uma construção nova com uma existente, para um edifício público de prestígio.

Foi solicitado uma nova revisão dos desenhos a Asplund. Os nove anos decorridos entre a última proposta e essa data foram, para Asplund, muito importantes quer a nível pessoal, quer a nível social. A pretensão do cliente pressupunha a manutenção do código existente, que será explorado nas primeiras propostas desta fase, embora contra os princípios totalmente modernistas entretanto experimentados em edifícios como a Exposição de Estocolmo de 1930.

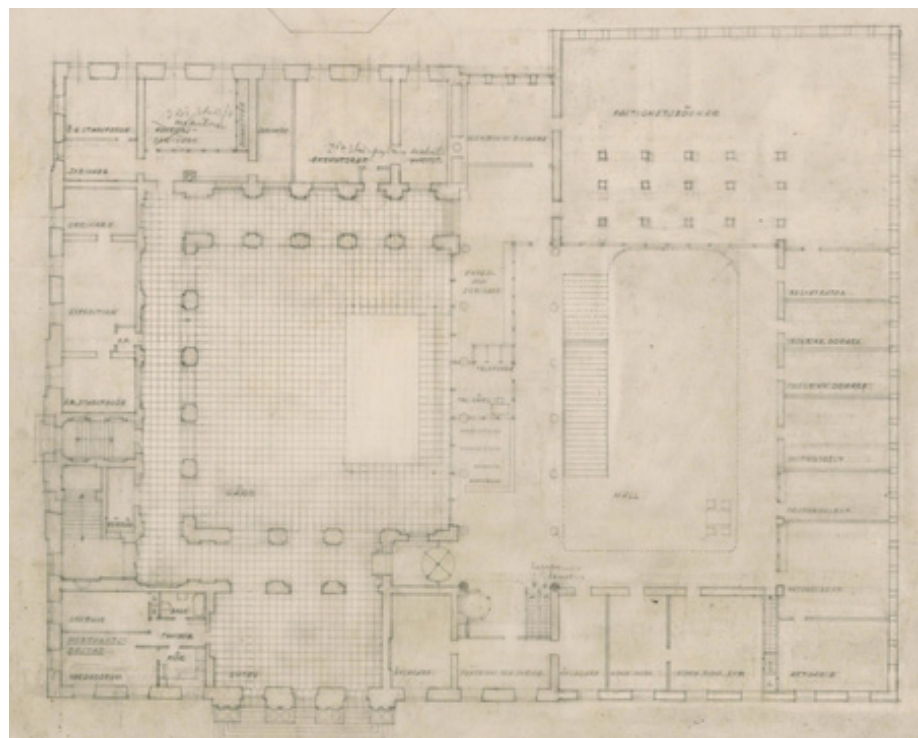
10. Programa financiado por 33 milhões de coroas suecas, que darão financiamento para a construção do tribunal. O governo da cidade (também ele social-democrata) requereu 206,0000 coroas suecas ao governo, e um empréstimo para o restante, tendo em conta os planos de Asplund de 1925. In Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.138.



[39]



[40]



[41]

Proposta de 1934

Até ao momento, as propostas ou criavam uma nova fachada para todo o conjunto, ou exprimiam na fachada dois edifícios distintos, apesar de não traduzir em planta as duas unidades. Na proposta de 1934 existe uma rutura com esta opção, já que a partir do módulo da fachada do edifício existente é realizada uma extensão modular do edifício.

Esta extensão é feita a partir do tramo que é tido como unidade e repetido seis vezes – o alçado original é formado por três partes, cada uma com três tramos, daí que os seis tramos correspondam a duas partes. Ao prescindir de uma segunda entrada na extensão – algo que se vai manter até ao projeto construído – passa-se de cinco para seis tramos. Ao aumentar definitivamente um tramo, utilizando um número par para a sua composição, é estabelecida uma rutura com uma das mais dogmáticas regras da composição clássica. Ressalva-se o facto de Asplund marcar a separação dos dois edifícios, com a subtileza de colocar a nova extensão, não no mesmo plano do anterior edifício, mas num plano (muito pouco) recuado, duplicando a pilastra de encosto entre os dois. A simetria presente no edifício original é perdida em favor da assunção de um edifício uno que, tendo em conta a não possibilidade de alterar o existente, se faz à custa da repetição do módulo.

Na planta desta proposta sente-se o peso da evolução tecnológica, com uma representação das espessuras muito mais reduzidas que no restante edifício.

Este prenúncio de variação entre o existente e o novo é visível, para além da planta, nas fachadas lateral e traseira, com a depuração máxima experimentada até ao momento. Assim, a fachada frontal funciona como uma cenografia para a praça com uma proposta claramente mimética, que não se prolonga no restante edifício. A depuração sentida no terceiro elemento de conexão da proposta de 1920 é trazida para a fachada lateral e traseira. [43] [44] Numa proposta racionalista, depurada, que não oculta a sua condição moderna, a métrica dos níveis dos vãos nestes dois alçados é relacionada com a existente, ainda que as suas proporções e escalas sejam alteradas. Estas claras e nuas fachadas não possuem qualquer elemento desnecessário, marcando-se apenas o lugar onde a parede seria perfurada com a criação de vãos.

Face às propostas anteriores, a diferença mais significativa desta fase é a leitura da nova construção não enquanto volume, mas enquanto três planos, traduzidos por um tratamento diferenciador em cada alçado. Esta leitura entre diferentes fachadas foi iniciada quando na proposta de 1920 a divisão entre o embasamento e o estrato não foi contínua para os restantes alçados.

Nesta proposta, na fachada da praça, Asplund configura uma necessidade prática da sua época, neste caso a da representação, com um meio e um método do passado, caindo num *pastiche*. Prova, assim, um certo ceticismo em

[39] 1934 – Alçado. Esc. 1.500

[40] 1934 – Pormenor alçado

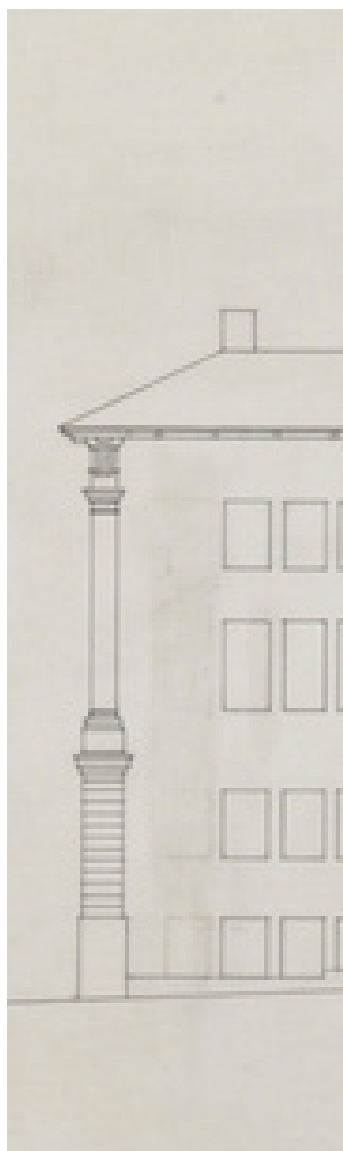
[41] 1934 – Planta. Esc. 1.500

relação ao desenvolvimento dos valores artísticos, ao construir um mundo que não o seu.

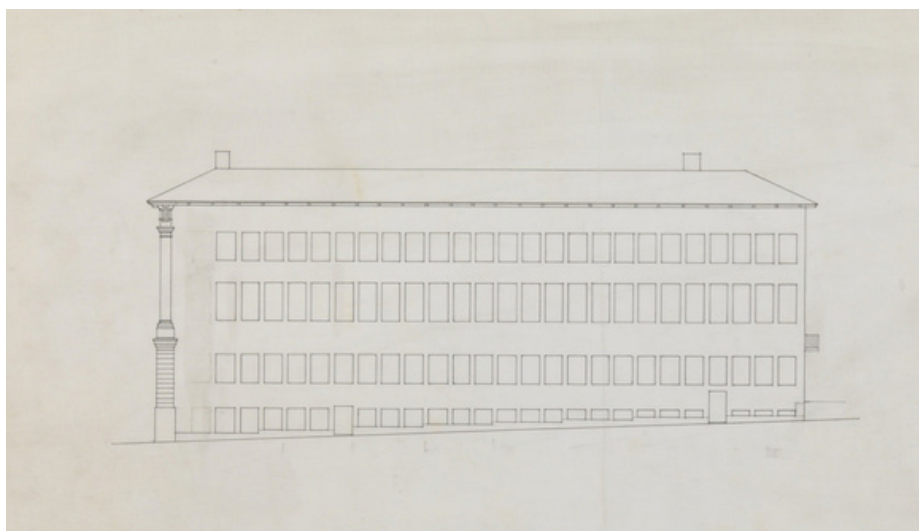
*A Anatomia da rotina – a replicação é idêntica à coesão. Qualquer cópia tem propriedades aderentes, já que mantém ligados o passado e o presente.*¹¹

Asplund relaciona o presente com o passado utilizando de uma forma errada a História. A recuperação de uma técnica construtiva ou da construção de uma forma não é representativa do seu tempo.

*Pessoas a quem falta o sentido do essencial (e cuja profissão consiste em ocupar-se de antiguidades) procuram, teimosamente, propor os resultados de épocas anteriores como modelos para o nosso tempo, e recomendam-nos os antigos métodos de trabalho como meios capazes de alcançar êxitos artísticos. Ambas as ideias são um erro; não podemos utilizar nenhuma das duas. Não precisamos de modelos. E quem, nos de dias de hoje, defender métodos de trabalho artesanais mostra nada compreender quanto às circunstâncias que agora nos rodeiam.*¹²



[42]



[43]



[44]

Esta citação de Mies, em 1924, contextualiza-se no debate onde o moderno tenta posicionar-se face às anteriores correntes. O enunciado de Mies é bastante esclarecedor em relação a trabalhos que recorram ao *pastiche* enquanto método de trabalho e à ideia de não ser preciso um modelo (e não de um tipo) contrariado pela atitude de Asplund ao submeter-se à repetição do passado.

Relativamente aos métodos de trabalho artesanais, estes poderão ser aplicados a uma grande variedade de situações, desde o trabalho artesanal de um atelier, ao trabalho artesanal no uso de uma técnica construtiva. Apesar de se compreender que o êxito artístico pode não estar dependente do seu uso, parece-nos imprescindível a sua utilização enquanto método de trabalho artesanal, por exemplo, na integração da escala no conjunto.

Na nova intervenção, a utilização da imitação estilística representa um formalismo acrítico onde não se desenvolve continuidade. A obra, além de expressar o nosso tempo, deverá estar corretamente integrada na continuidade temporal, isto é, deverá ser um contributo do desenvolvimento contínuo da arquitetura.

Asplund parece, porém, denunciar a consciência de procura desta continuidade nas fachadas laterais – vai exaltar o novo e as novas possibilidades formais, denotando uma solução experimentalista. A reunião das duas possibilidades na mesma experiência, somada à preexistência, denota que Asplund está, no fundo, a prolongar um problema até ao cunhal e resolve-o aí, procurando um adiamento e não a resolução deste. [42]

Na proposta de 1934 é introduzida uma outra novidade que variará o rumo da organização interna no processo. Trata-se da retoma da composição do pátio enquanto um espaço único composto por duas partes, em detrimento de dois pátios distintos, já presente de forma não tão vincada na proposta de 1920. Asplund explica:

*Concerning the question of the new building's connection with the old building's courtyard I am sending an alternative shown in two plans and a perspective. This alternative, which opens the new building's interior toward the old courtyard seems to provide yet more of the monumentality and connection between the old and the new than would the retention of the old courtyard façade.*¹³

A conexão entre o velho e o novo, sem perder a ideia de monumentalidade tão procurada pelo governo da cidade, é uma inquietação de Asplund, denunciada na não existência de uma coincidência da mesma atitude entre as diferentes fachadas, ou entre as fachadas e as plantas.

A grande novidade desta fase é a expressão de uma nova ideia de intervenção, baseada na simples colagem entre partes, sem qualquer necessidade de tradução ou concessão estilística entre elas.

[42] 1934 – Pormenor alçado

[43] 1934 – Alçado. Esc. 1.500

[44] 1934 – Alçado. Esc. 1.500

11. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.105.

12. Mies van der Rohe, “Arquitectura y Voluntad de Época”, in Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe: la palabra sin Artificio, p.371, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.148. De acordo com Neumeyer, a frase entre parêntesis teria sido rasurada no manuscrito original.

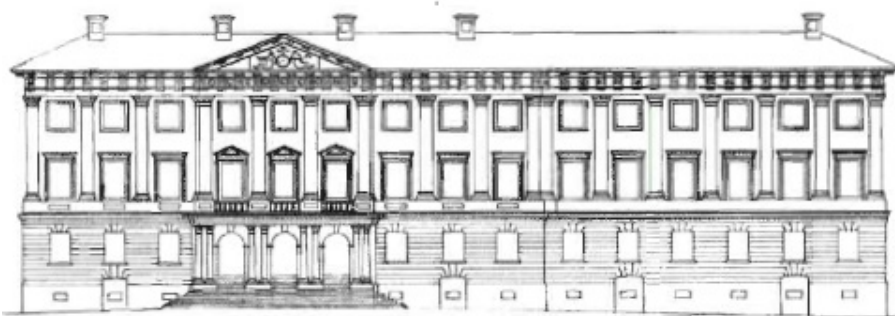
13. Regional Archiv Göteborg (GRA), Drätselkammeren, 1934-1936, in Nicholas Adams, *Modern rätt och modern arkitektur (Modern Law and Modern Architecture)*, p.138.

Proposta de 1935

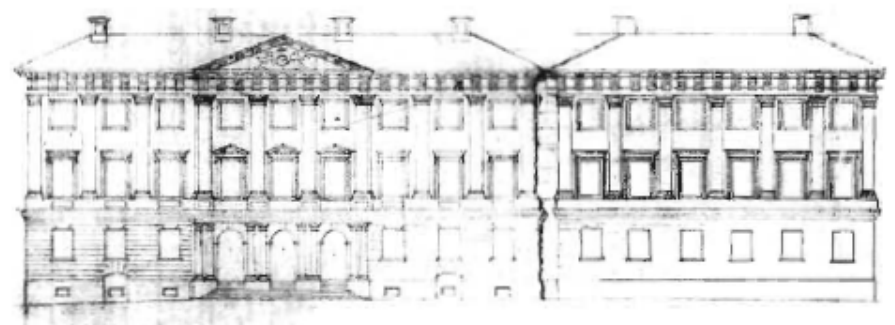
Com data de 1935, existem documentadas uma série de propostas e estudos sobre o alçado da praça, com experiência de inúmeras possibilidades. Na proposta anterior, [39] Asplund havia insistido numa resposta unitária para todo o alçado, o que já havia sido experimentado e não aceite devido a um problema de escala com as edificações vizinhas que conformam a praça.

Apesar das imensas variações, fruto dos largos anos de processo, as duas últimas propostas [37] [39] são exemplo das duas grandes linhas de pensamento arquitetônico para a extensão: novo acrescento enquanto peça autónoma ou continuação do existente enquanto percepção de um edifício uno. Estas duas linhas são pautadas por um sentimento de permanência e mudança:

Permanência e mudança – Imaginemos uma duração sem qualquer modelo regular. Nada nela poderia alguma vez ser identificado, porque nada se repetiria. Seria uma duração sem dimensões, seja de que tipo for, sem entidades, sem propriedades, sem acontecimentos – uma duração vazia, um caos fora do tempo.



[46]



[45]

*Em cada instante presente os desejos humanos vêem-se divididos entre a réplica e a invenção, entre o desejo de voltar ao modelo conhecido e o desejo de lhe fugir através de uma nova variação. De um modo geral, o desejo de repetir o passado tem prevalecido sobre os impulsos para o abandonar. Nunca nenhum ato é completamente novo, nunca nenhum ato pode ser realizado sem variação. Em qualquer ato a fidelidade ao modelo e o abandono desse mesmo modelo encontram-se inextricavelmente misturados, em proporções que garantem uma repetição reconhecível, juntamente com as variações mínimas que o momento e as circunstâncias permitem. Como é evidente, quando a variação em relação ao modelo excede as características da cópia fiel, então estamos perante uma invenção. Provavelmente, o total absoluto de replicação no universo exceda as variações, porque, se fosse de outro modo, o universo surgir-nos-ia mais mutável do que realmente é.*¹⁴

Parece que com estas palavras em mente, Asplund vai produzir no seu escritório uma síntese das experiências até então efetuadas [45], dividindo a criação de projetos síntese pelos seus colaboradores:

*One of us had to design a façade like a Functionalist building – modern design in other words. (...) I had to do a building roughly like the one already existing. (...) was given a similar task to mine, but with a slightly difference touch to the actual architecture. It was to be pillared architecture with pilasters and suchlike for the façade.*¹⁵

Foi a primeira experiência que foi a escolhida, a qual cria um equilíbrio entre permanência e mudança.

A fronteira e o limite entre as duas atitudes projetuais (edifício continuação/edifício uno ou novo acrescento enquanto edifício autónomo) é um tema trabalhado nesta obra, no sentido do seu desvanecimento na forma final, vencendo a ideia de conjunto formado por partes.

•

Dois dos alçados de Asplund, desta fase, [47] [48] apresentam um claro sentido de novidade relativamente ao existente. A extensão é completamente depurada, sendo apenas escavados no volume em branco uma série de vãos. São mantidos alguns alinhamentos provenientes do edifício existente, nomeadamente na cota dos vãos, assim como na marcação da base, também perfurada. A regra do tramo desaparece, mas mantém-se muito definida a ideia de ritmo vertical, que o tramo impõe, tendo em conta o alinhamento vertical dos três (quatro contando com a base) níveis de vãos, assim como o carácter retangular vertical destes. Este alçado vai partilhar o desenho que a proposta de 1934 utiliza do alçado lateral e traseiro, como se fosse a natural continuação desses alçados também para o alçado da praça.

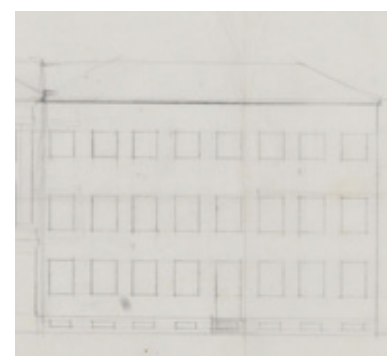
Numa outra proposta, [48] os volumes são desenhados sem telhado, com uma clara referência da perspetiva real tida desde a praça, como aliás, as figuras humanas e a perspetiva dos edifícios vizinhos assim o confirmam. Asplund vai variar a regra criada na fachada analisada anteriormente, criando um jogo

[45] 1935 – Alçados. Esc. 1.500

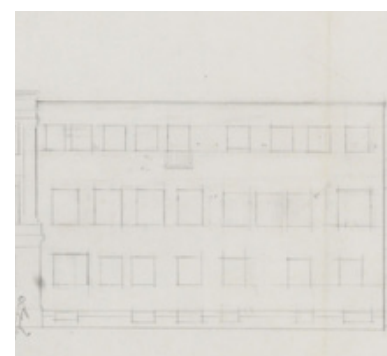
[46] 1935 – Vista da fachada

[47] 1935 – Pormenor alçado

[48] 1935 – Pormenor alçado



[47]



[48]

14. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.103.

15. De acordo com o colaborador do escritório Rissén. In Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.139.

de equilíbrios e desequilíbrios, cheios e vazios, massa e oco, com a posição, linearidade e proporção dos vãos. Se, por um lado, a perda da estrutura racional em troca de alguma variação poderá ser lida como exteriorização da organização interna, por outro lado, encontramos nesta variação uma manobra para mostrar alguma diferenciação face ao existente.

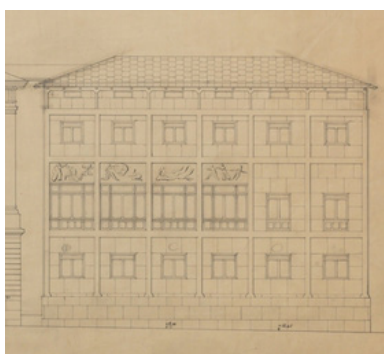
A fachada, que de acordo com a descrição do seu colaborador terá sido a escolhida, apresenta uma síntese extrema entre modernidade e classicismo. [49] Asplund autonomiza o novo edifício do edifício a manter através de uma franja neutra, limite claro e definido entre os dois, agora sem qualquer tipo de vão. Esta abstrata franja é mais estreita que anteriormente, pondo de lado a ideia da continuação pura do alçado. Por outro lado, a organização deste plano continua muitas das deixas do edifício pré-existente e usa-as como mote, conforme realizado nos exemplos em que o alçado era contínuo, lendo-se, assim, o edifício mantido como referente do novo edifício. Partindo do referente das pilastras e das marcações dos estratos, entablamentos e bases, é criada uma grelha, aparentemente estrutural. Apesar da métrica da grelha se manter face ao que é defendido, por exemplo, pelo espaçamento entre pilastras, a espessura nos elementos novos será muito diferente das do referente.

A cuidadosa disposição e dimensionamento da grelha, relacionando-se proporcionalmente com o módulo do edifício existente, produz um elaborado efeito de proximidade entre as partes realçando as suas diferenças.

Asplund define uma grelha, aproximando-se da estrutura parietal com ossaturas desenhadas (como é o caso do palácio Rucellai, de Alberti) não caindo na armadilha de querer fazer a sua arquitetura equivaler à estrutura. “A arte da arquitetura estuda não a estrutura em si mesma, mas o efeito da estrutura no espírito humano”.¹⁶ Por analogia com o edifício mantido, os elementos verticais da grelha serão denominados pilastras, tendo em conta que “pilares” teriam uma carga estrutural, para uma fachada que se considera parietal com ossaturas.

Se atentarmos no pormenor da base das pilastras notamos que, apesar de estilizado, este permanece na obra, remetendo para a releitura do existente. Assim, são copiados por Asplund as proporções e os elementos-vocabulário utilizados no passado, de uma forma disciplinar e académica, traduzindo-os para o seu discurso. A variação não é mais do que o uso amestrado das ferramentas que tem ao seu dispor.

Poderemos afirmar que a pilastra – esquecendo a função estrutural, de onde esta forma surgiu – não serve apenas para dividir um tramo, mas para criar uma relação entre duas partes. A grelha, surgindo no prolongamento de alinhamentos do edifício referente, marca o seu tempo, através da abertura do



[49]

simbolismo ao conteúdo do seu símbolo.

Ao reciclar uma ideia, Asplund integra o problema da continuidade da história, integrando na sua obra a duração, criando uma ponte do antes para o depois, fixando a experiência do presente enquanto tempo contínuo de teste de resistência.

O processo que Asplund aqui utiliza poderia ser considerado uma transferência. Efectivamente, existe uma defesa do novo que encontra no passado, neste caso na preexistência, a sua melhor base.

*Falando em termos estritamente operativos, a experiência histórica da arquitetura é, por isso, o único material de que dispomos. Mas é também tudo o que precisamos. O processo de projeto é sempre o mesmo: ver as coisas e transferi-las. Sempre. Essa é a tarefa da imaginação. A 'sensibilidade' de que fala Schinkel não é mais do que a imaginação aplicada às coisas conhecidas. A imaginação aplicada às coisas possuídas com segurança, escolhidas, previamente, com interesse e de uma forma consciente. Se o 'novo' existe, será seguramente por isso.'*¹⁷

Apesar da precisão da “transferência”, não deverá em parte alguma o novo ser descurado, tendo a imaginação um papel crucial. Como vimos nestas opções de Asplund, a segurança da reprodução do módulo sem qualquer alteração não integraria a imaginação no processo do projeto.

O entablamento também perde o sentido na proposta de Asplund, transformando-se em mais um nível horizontal da grelha, no qual também se incluem vãos – remetendo para a proposta de 1920 em que o entablamento do edifício mantido dava lugar a um terceiro nível de vãos no estrato. Este entablamento é rececionado com algumas dúvidas por parte do governo da cidade.¹⁸



[50]

[49] 1935 – Pormenor alçado

[50] 1935 – Alçado. Esc. 1.500

16. Geoffrey Scott, “The architecture of Humanism”, in Graça Correia Ragazzi, “Permanência do moderno – Ruy Athouguia”, *Jornal Arquitectos* 229, p.28.

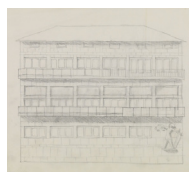
17. Giogrio Grassi, “Escoger a los próprios maestros: K. F. Schinkel”, in *Giorgio Grassi, Obras y Proyectos*, p.19, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.73.

18. “I must express some doubt as to the appearance of the upper levels of the façade, the attic storey, in particular with regard to the whether the appearance from Gustav Adolf’s Square is the best solution.” Gerdt Stendhal, *City Architect*, in Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.139.

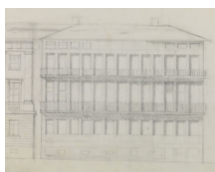
Em oposição à metamorfose do entablamento, Asplund utiliza no seu edifício uma base, usando-a enquanto elemento de suporte da grelha da fachada. A estrutura apoia nesta base através de um elemento de transição que representa também ele um elemento de transição entre o classicismo e o modernismo: os elementos verticais da grelha descarregam na base através de um alargamento, com chanfro a 45°, criando uma base destas pilastras – referenciado as bases das pilastras clássicas.

A grelha é preenchida recorrendo a vãos centralizados em cada uma das células, ou a grandes vãos que apenas deixam espaço para um baixo-relevo. A ideia de simetria perde-se em prol da ideia de equilíbrio. Neste desenho o bloco de pedra da base é extensível ao enchimento das células. A grelha é lisa indicando o uso de reboco como acontece nas pilastras do edifício existente.

Numa outra outra variação, Asplund experimenta retirar a textura do bloco, assim como os baixos-relevos, coincidente talvez com a decisão de substituir travertino por reboco.



[51]



[52]

Já em duas outras soluções, [51] [52] não consequentes para o processo, é estudada a varanda enquanto elemento de composição de fachada. A horizontalidade da varanda corrida é marcada, e o restante alçado tem uma percentagem muito grande de vidro, quer mantendo a métrica da grelha de seis “tramos”, quer lendo cada uma das janelas como ‘tramo’, desmultiplicando os seis em treze.



[53]

Os alçados lateral e traseiro, em geral, irão variar tendo em conta a regra que o alçado frontal determina, não existindo mais propostas onde o alçado da praça tem uma expressão e o lateral e o traseiro outra.

O que esta proposta apresenta de realmente novo é a fachada interior, que ainda não havia sido grandemente explorada, apesar da planta da proposta de 1934 enunciar já algum conhecimento da nova tecnologia de construção.



[54]

Na planta desta fase [58], as novas paredes, preenchidas a negro, dialogam com as existentes, marcadas apenas com contorno. Asplund utiliza o princípio da planta livre para obter um vazio interior, em que o pátio do edifício existente é prolongado para o espaço do átrio interior em torno do qual o programa se desenvolve. A feroz contraposição entre as grandes massas de pedra do edifício mantido e o plano de vidro da nova extensão torna vibrante a relação entre o existente sombrio e pesado e a luminosa e brilhante modernidade.

É notória a intenção de ter um grande espaço, reunindo o coberto e o



[55]

descoberto através de um plano de vidro que define uma ala. Na planta do rés-do-chão a separação é representada apenas o fino plano de vidro e a projeção da ala que divide o edifício. A leitura do conjunto do espaço enquanto um grande pátio ganha, assim, uma impressionante força, com as paredes interiores do deambulatório a terem continuidade na nova extensão. Esta ideia de um interior uno, que havia sido ensaiada por Asplund desde 1920, será materializada através de uma continuidade do mesmo pavimento entre o pátio existente e o interior do átrio da nova extensão.

Na ligação entre o existente e o novo, apesar de técnicas e tecnologias diametralmente opostas, encontram-se alguns apontamentos que correlacionam as formas entre si. Apesar das técnicas, que justificam a escolha do material, serem distintas, existe uma relação entre o porticado do pátio existente e o porticado dos pilares metálicos, que suportam a ala que divide o pátio do átrio. Da mesma forma, o intercolúnio que define o pátio do edifício existente assemelha-se ao intercolúnio formado pelos pilares, se bem que naturalmente com outras proporções tendo em conta que a distância entre pilares metálicos pode ser maior para a mesma carga. Os pressupostos e as lógicas espaciais definidos no edifício existente são mantidos integrando a evolução tecnológica, gerando sintonia e continuidade entre os dois diferentes momentos, criando “uma mesma experiência no tempo.”¹⁹

É a ala central, ao nível do primeiro piso, que cerze e ao mesmo tempo distingue os dois momentos de construção. Sem desaparecer da estruturação do edifício existente, permite entender tanto o pátio como o átrio com as suas próprias qualidades, permitindo ainda unir o conjunto e atribuir uma só unidade. Mais uma vez, é um elemento que simultaneamente separa e unifica. Mais à frente veremos qual o papel da reflexividade deste plano de vidro que é suportado pela ala.

À semelhança do que acontecia no pátio da proposta estudada de 1925, o primeiro piso no átrio será recuado face ao limite imposto pelo piso inferior. Este piso terá um carácter mais fluído, não seguindo estritamente a ideia da continuidade dos limites definidos pelo existente. São criadas variações dignas de uma planta livre, como são exemplo as duas salas de sessões na ala norte que contrapõem organicamente à planta racional do tribunal. Esta ideia é reforçada pelos painéis de madeira que revestem estes volumes.

[51] 1935 – Alçado. Esc. 1.1000

[52] 1935 – Alçado. Esc. 1.1000

[53] 1935 – Alçado. Esc. 1.1000

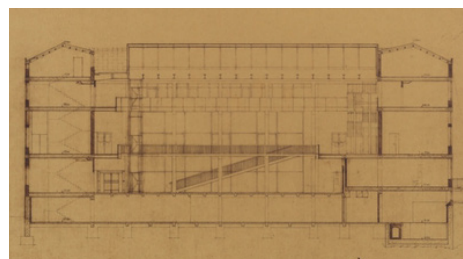
[54] 1935 – Alçado. Esc. 1.1000

[55] 1935 – Alçado. Esc. 1.1000

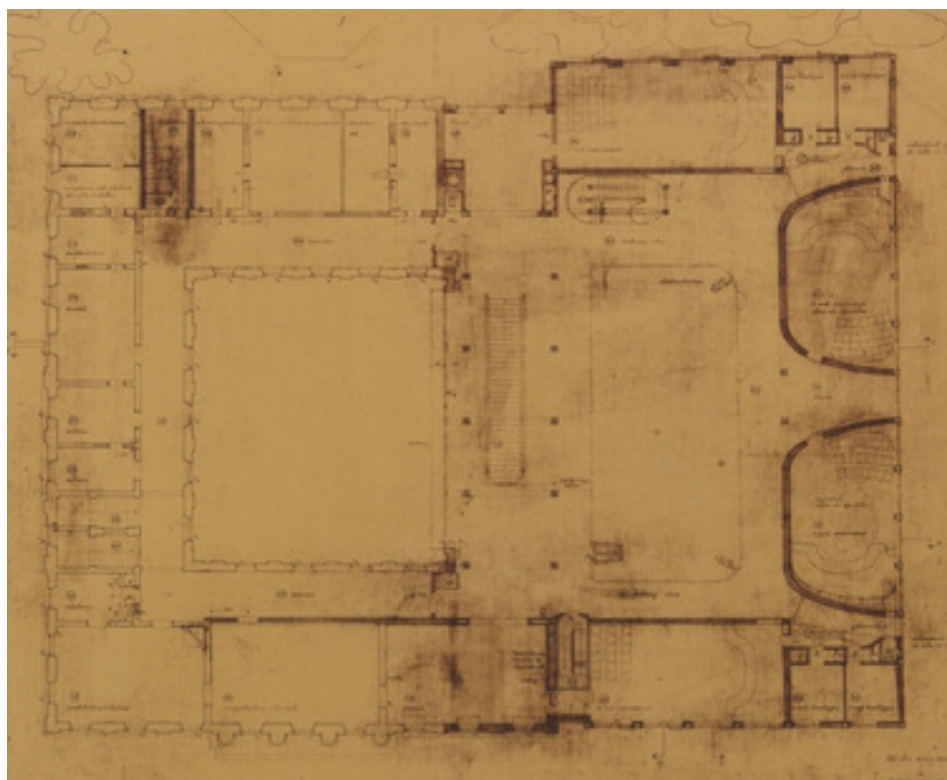
19. José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.17.



[56]



[57]



[58]

Proposta de 1936

A proposta de 1936 continua o processo da extensão da fachada em grelha. A inovação está no trabalho do ritmo e equilíbrio dentro da própria célula, com os vãos a encostarem-se ao limite da célula²⁰, dão mais um passo no afastamento da ideia de ‘tramo’ clássico em que o vão ficaria centrado entre as pilastras. Por outro lado, é dada uma maior unidade ao alçado, ao criar uma janela tipo em cada uma das células, a que em quatro delas são adicionadas portas.

A inserção destes quatro vãos com porta alinhados à esquerda, em linha, acontece no mesmo nível que o *piano nobile* do edifício mantido. Estes vãos são alinhados à esquerda, do lado do encosto com o edifício existente, como se existisse uma força de magnetismo que atrai, quer estes quatro vãos, quer os restantes para esse lado em particular, só travados com a grelha estruturante. Por um lado, é criada uma diferença de composição clara com o edifício a manter. Por outro lado, dá mais massa ao cunhal do próprio edifício, que equilibra o encosto entre os dois volumes.

A introdução de baixos-relevos e de esculturas no alçado está em consonância com a ideia de equilíbrio, ajustando o peso que as células têm, sendo um dos conectores que Asplund utiliza entre os dois edifícios. É possível, inclusive, fazer o paralelo entre os elementos escultóricos utilizados na extensão e os frontões decorados do edifício mantido, no que diz respeito à sua localização, de acordo com a posição onde a fachada necessita de peso para criar equilíbrio.

No edifício mantido, o conjunto escultório no frontão triangular é usado para assinalar a verticalidade, a simetria e o reforço do eixo. Asplund utilizará, ao longo do projeto, escultura em dois pontos. O primeiro é dado por quatro baixos-relevos, que nobilitarão o piso e os quatro vãos, assumindo o equilíbrio instável entre um lado mais perfurado, e um lado mais opaco, que é equilibrado pela presença do edifício existente desse lado mais perfurado. O segundo acontece quando neste constante jogo de equilíbrios e desequilíbrios, Asplund equaciona em certa altura a colocação de uma escultura na célula do canto inferior da fachada principal, o que irá relacionar-se com um sistema de pontuação que, na lógica enunciada de criar mais peso no cunhal, criará um contrabalanço. A sua localização numa zona inferior, imediatamente sobre a base, cria essa mesma ideia de peso. No projeto construído, esse conjunto escultural acabará por não se concretizar, sendo antes criada uma escultura para o pátio. Parece-nos que a colocação de uma escultura num alçado abstrato permite significar a abstração, criando um fundo à forma.

Além dos quatro baixos-relevos, a única escultura que chegou ao tribunal foi de uma rapariga sentada, instalada (sem consentimento de Asplund, em 1939) junto ao espelho de água do pátio descoberto. A escultura narcisista (porque refletida no espelho de água) integra a atmosfera de pacatez do pátio interior, muito diferente do propósito da escultura de Asplund, que procura enriquecer e tornar mais atrativo o espaço urbano de Gotemburgo. A transição

[56] 1935 – Secção. Esc. 1.1000

[57] 1935 – Secção. Esc. 1.1000

[58] 1935 – Planta. Esc. 1.500

20. Vãos alterados em maio de 1935.

entre estas duas esculturas é dada pela redução de escala que o próprio edifício trabalhará, entre a praça mais pública de Gotemburgo e a pacatez de um pátio interior.

Asplund, ao introduzir um espelho de água no pátio do edifício existente (além de toda uma nova ala) pretende, com essa atitude aparentemente simples, alterar a configuração do existente sem lhe tocar: a quantidade de luz que entra nos espaços através do pátio passa a ser maior em virtude do seu reflexo no espelho de água.



[59]



[60]

Proposta de 1938 – 1939

Entre 1938 e 1939, Asplund tem tempo ainda de explorar outras variantes, já que mesmo durante a construção o projeto sofreu várias alterações.

Uma primeira variante será a da grelha com 12 tramos, já testada com 13, ausente de varandas, permitindo conferir um carácter estruturante ao alçado.

Outra variante passou por utilizar a grelha, com a varanda a acentuar a divisão entre o estrato e o embasamento, e conferindo centralidade à célula através da localização do vão no seu centro. Nesta proposta merece destaque o facto dos elementos verticais da grelha apoiarem na base, sem um elemento de transição, mas recorrendo a um elemento horizontal da grelha.

Uma outra variante encontra-se na grelha de seis “tramos” e nos vãos a ocuparem a largura total da célula, mas nunca totalmente a altura da mesma. Aqui, é utilizado o desenho do próprio caixilho para introduzir variações, ritmos, assimetrias e equilíbrios.

[59] 1936 – Alçado. Esc. 1.500

[60] 1936 – Vista do pátio

[61] 1938/9 – Alçado. Esc. 1.500

[62] 1938/9 – Alçado. Esc. 1.500

[63] 1938/9 – Alçado. Esc. 1.500



[61]



[62]



[63]

Proposta construída

A obra construída, fruto deste longo processo, resulta da fase que estava em cima da mesa naquele momento. Imaginamos que outras propostas seriam realizadas caso a construção não fosse executada neste ponto cronológico, podendo aumentar a significação deste processo enquanto espelho ainda mais alargado da história da arquitetura.

A chegada à solução moderna não criou apenas uma mera simplificação do edifício existente, como ao princípio se poderia equacionar, mas criou sobretudo uma progressão da complexidade e interesse deste projeto. É, assim, assumidamente uma intervenção com um tempo linear, onde se acrescenta algo, num novo tempo, integrando o conhecimento adquirido. Neste caso, o tempo linear é duplo, visto existir uma progressão no edifício, e uma progressão no próprio desenvolvimento do processo.

O projeto já foi largamente explicado ao longo das sucessivas propostas realçando as novidades agora introduzidas. A implantação do volume manter-se-á conforme a última proposta mais explorada, o que denota a intenção da criação de uma continuidade social representada no contínuo urbano.

Entre a fachada do edifício mantido e a nova extensão, o terceiro elemento de ligação, um corpo neutro, espaço de expectativa, acabou por ser resolvido colocando a palavra *continuação* neste alçado. Apesar da sua neutralidade, este elemento solta o cunhal do edifício existente, criando uma sombra entre os dois volumes. Caso existisse uma justa-posição, esta nunca seria perfeita, visto o edifício existente ter um limite perfeitamente delineado.

Ao respeitar o cunhal, soube libertar o edifício existente da nova extensão, fomentando no seu desenho a correta integração de ambos.



[65]



[66]



[64]

A fachada da praça da nova extensão não alinhará completamente com a fachada do edifício existente, mas ficará ligeiramente recuada, de certa forma protegendo e destacando o valor temporal da imposição que o edifício mantido representa. Esta distância não é imediatamente percebida tendo em conta a separação que o recuado corpo neutro de transição entre os dois proporciona. Mais uma vez é utilizado o tema equilíbrio, procurando que o corpo antigo, mais pesado, surja em primeiro plano, enquanto o corpo novo, mais leve, aparece num plano recuado, produzindo uma percepção harmonizada entre os dois volumes. Poderíamos encontrar nesta fachada a formalização da ideia de intertextualidade que Ricoeur expressa na sua enunciação de narrativa ao falar da relação de vizinhança entre dois livros numa biblioteca, dois livros que se cruzam e ganham uma nova vida ao estarem em conjunto.

No alçado posterior será utilizada a ideia contrária (como exposto na proposta de 1918): o novo volume ficará avançado face ao anterior edifício.

Já que não existia a necessidade de utilizar o cadastro da implantação do edifício demolido neste alçado, existirá uma maior liberdade de espaço neste plano, podendo assumir a diferença. O arquiteto não recorre a um terceiro volume neutro de ligação, mas utiliza a dobragem do próprio volume, criando um momento de recuo antes de se encontrar com o edifício mantido. O autor do projecto tem o cuidado de nunca continuar no mesmo plano os dois momentos do projeto, utilizando o subterfúgio do vinco no volume e da aresta viva enquanto elemento de definição e aceção da nova construção. Mais uma vez, no jogo entre a aproximação e o afastamento ao anterior edifício, o arquiteto procura ler também em planta, de forma clara, a distinção entre ambos os momentos de construção, marcando o seu tempo, ao afastar-se do esperado retângulo regular clássico, conforme as primeiras propostas.

Realça-se ainda o facto dos vãos da sala de audiências orientada para a praça, isto é, os quatro vãos que têm também uma porta, variarem temporalmente as suas bandeiras entre um caixilho ou um baixo-relevo (existente neste momento), deixando-nos intrigados face a esta alteração após a construção, apesar da proposta de 1936 já integrar os referidos baixos-relevos.

A grelha na proposta construída, apesar de aparentar uma suposta racionalidade, é muito maneirista na forma como se vai adaptar ao edifício mantido, referenciando-o variadas vezes e, como essas adaptações são trabalhadas.

A primeira delas é a base de pedra. Apesar de, à primeira vista, nos parecer que existe uma continuidade linear entre os dois edifícios, Asplund continua a linha de limite numa marcação horizontal na estereotomia do aparelho de pedra, mas adiciona sobre esta uma outra fiada, mais fina, com a altura correspondente à espessura da grelha. Existe, assim, uma aparente concessão ao edifício mantido que não é consubstanciada. Asplund tentou solucionar o problema que havia sentido na sua viagem a Itália²¹, ao criar uma transição com a mesma expressão da base: a espessura da grelha onde apoiam pontualmente os elementos verticais.

[64] Proposta contruída – vista exterior

[65] Proposta contruída – vista exterior

[66] Proposta contruída – vista exterior

21. “No Palácio de Strozzi, o embasamento rústico da planta inferior está construído com blocos com cortes iguais, todos com o mesmo perfil regular, não são tão bonitos como o de Pitti, Strozzi ou Ugocioni. A força harmoniosa de uma obra tão rústica não coincide com a cuidada delicadeza da elaboração do rico perfil idêntico. (...)”, in Erik Gunnar Asplund, *Escritos 1906-1940; Cuaderno del Viaje a Italia de 1913*, p.347.

As pilastras vão apoiar na base, de bloco de pedra, tal como o edifício existente, através de uma base da pilastra ainda que abstratizada. Este detalhe não casa com o detalhe de remate na cobertura, onde a grelha se assume enquanto elemento suficiente para realizar o remate, dispensando o entablamento.

A forma como a grelha vai ser rematada no entablamento é inesperada. A altura do último nível vai estar relacionada com a altura do entablamento do edifício existente, pelo que é curta. De forma a harmonizar este nível superior com os inferiores, e a proporcionar corretamente as células da grelha, Asplund recorre à diminuição da espessura dos elementos verticais apenas neste nível. À semelhança do limite inferior, em que os elementos verticais utilizam uma abstrata base de transição para a base do edifício, Asplund colocará no limite superior um singelo e abstrato capitel, formalizado através de um chanfro a 45° da pilastra. Porém, a grelha, além do elemento horizontal superior de remate também ele mais estreito que apoia sobre estes *capitéis*, terá uma irónica e irrisória continuação, em grelha, com uma altura muito reduzida, sendo cortada *à faca*, sem qualquer remate. Existe, por isso, a enunciação de um remate, conferido pelos capitéis, e um contra remate, com o prolongamento da grelha, o que expressa, em certa medida, as angústias com que é construído este alçado, aparentemente racional. Talvez a estruturante, e não estrutural, linguagem do edifício mantido procure ser referenciada também por Asplund, ao retirar ao lintel o seu remate, e ao cortar *à faca* as células da sua grelha.



[68]



[69]



[67]

Esta alteração é particularmente consciente, tendo em conta a supressão, durante a construção, do beiral visível, permitindo à cobertura – do mesmo material do edifício existente – ficar recuada face ao plano da fachada, abstratizando-a. Mais uma vez se entende a duplicidade de Asplund de atração e distanciamento ao edifício existente, isto é, se por um lado usa o mesmo material da cobertura, por outro confere-lhe uma formalização diversa, nomeadamente no seu remate.

Classicamente, a relação entre duas fachadas recorre ao cunhal enquanto elemento de transição, por norma, um elemento de massa. Asplund utiliza no seu edifício uma grelha e, como tal, reserva para o cunhal um elemento vertical – assim como o edifício mantido utiliza uma pilastra para fazer a viragem do alçado. Tendo em conta a reduzida dimensão do elemento vertical da grelha, Asplund, ao afastar as janelas para a esquerda (que, como vimos, cria um equilíbrio com o alçado do edifício mantido), reserva o limite do edifício para um espaço opaco.

No alçado lateral, a regra de alinhar os vãos à esquerda da célula irá manter-se. Assim, mantendo a lógica clássica de um cunhal com massa, não são deliberadamente colocados vãos na prumada vertical de células do cunhal. A ideia do cunhal clássico é, assim, transposta para o moderno.

Esta fachada lateral, norte, na rua estreita, apresenta uma maior variação na sua composição, mantendo simultaneamente a regra da grelha. Nos vãos existe uma maior liberdade de composição face à fachada principal, podendo adaptá-los dentro de cada célula aos espaços interiores, respeitando, ainda assim, os alinhamentos previstos para a fachada. Existe uma lógica inerente na abertura de maiores vãos com dimensões mais generosas do que no alçado principal, procurando que a luz que chega aos espaços interiores seja abundante apesar da estreita rua para onde se orienta este alçado. O mesmo vai acontecer no alçado traseiro, onde os vãos serão o máximo abertos dentro das células, de forma a permitir a entrada de luz tamisada pelas grandes árvores.

A descrição desta fachada é importante para entender o edifício e a organização da intervenção como um todo. O alçado norte é menos estático que o alçado sul do edifício mantido, gerando um sentido de procura de equilíbrio e marcação da intervenção, denotando uma liberdade compositiva que o seu tempo impõe.

Se o posicionamento dos vãos é realizado com alguma liberdade, a métrica da grelha não tem essa liberdade e encontra-se “trancada”, como o indicia o ‘tramo’ mais à direita da fachada norte, que é mais estreito que os restantes. A consciente não divisão da largura da fachada por um número de tramos confirma a aceitação da regra e da medida de cada módulo, ainda que a implantação obrigue a que o mesmo não fique completo.

Ao existir a intenção da fachada continua as linhas de força do edifício existente, e havendo uma relação entre o interior e o exterior, conforme já enunciado, percebe-se que as cotas dos pisos do novo volume serão as mesmas do existente.

[67] Proposta contruída – vista exterior

[68] Proposta contruída – Alçado. Esc. 1:1000

[69] Proposta contruída – vista exterior

Rasgo na Base

A base da obra não segue exatamente o mesmo alinhamento que a do edifício existente: é colocado sobre o alinhamento horizontal uma nova fiada de pedra, criando uma não linearidade.

Esta última tira de pedra é, porém, suprimida na fachada lateral, quando a rua começa a subir, e o embasamento é interrompido para a colocação de uma porta. O mesmo problema que Alberti teve de resolver na porta principal na catedral de Rimini, é aqui colocado de forma espontânea por Asplund. Aqui, o vão interrompe a base, ao contrário do que acontece na fachada principal, onde são adicionados degraus para suprir a diferença de cota da base

Cor

Originalmente os elementos da ossatura estavam pintados em branco e o interior dos “alvéolos” em amarelo, a cobertura em verde, e a base em granito (o mesmo material da praça onde se insere). Esta descrição aplica-se a ambas as partes, quer ao edifício existente, quer à expansão de Asplund, acentuando-se a inscrição da expansão na continuidade do edifício existente.

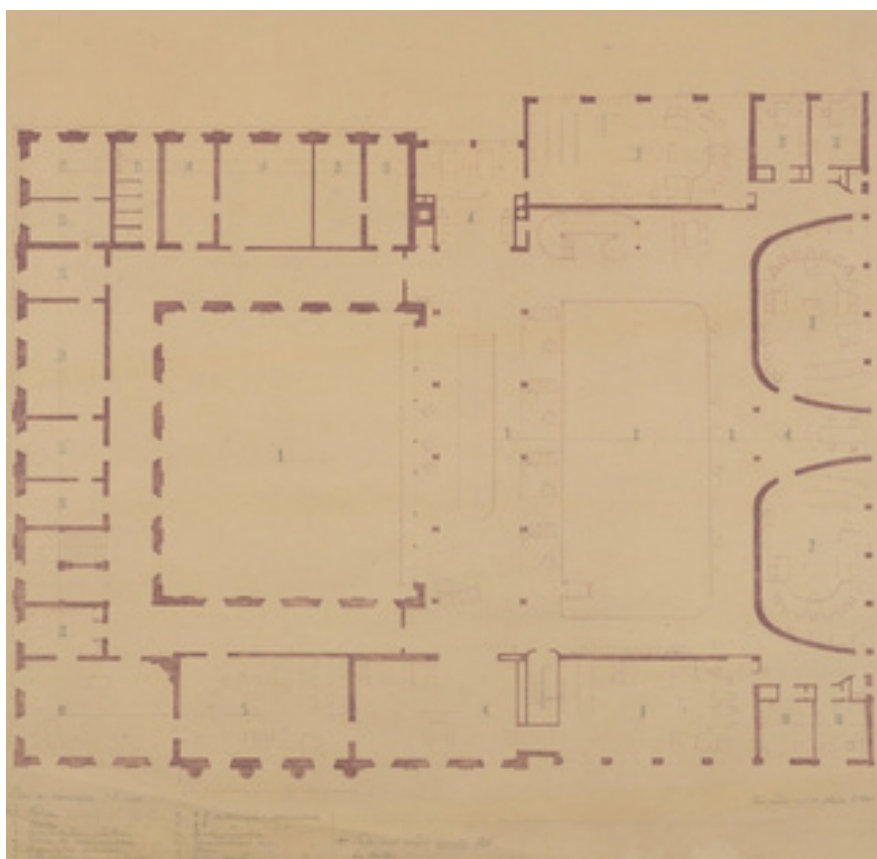
Hoje, porém, a expansão de Asplund foi pintada na totalidade em amarelo, não sendo distinguida a cor entre o interior das células e a sua definição, o que lhe confere um ar compacto, desequilibrando a composição.



[70]



[71]



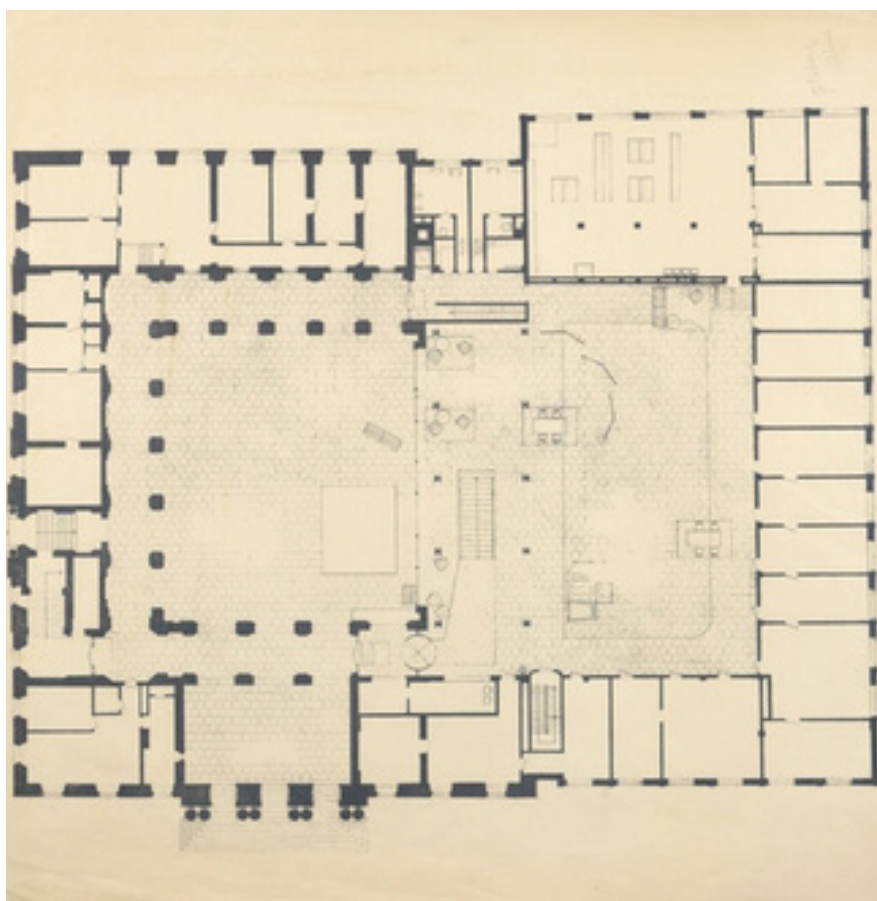
[70] Proposta contruída – vista da fachada

[71] Proposta contruída – vista da fachada

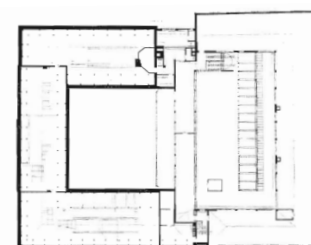
[72] Proposta contruída – Plantas piso 1 e piso 0. Esc. 1.500

[73] Proposta contruída – Plantas subcobertura e segundo piso. Esc. 1.500

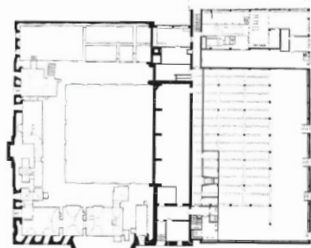
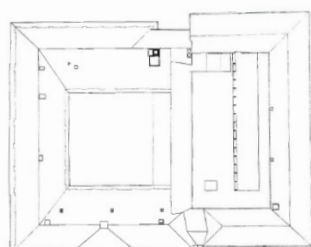
[74] Proposta contruída – Plantas cobertura e cave. Esc. 1.500



[72]



[73]



[74]

Simbiose

É no contínuo referenciamento ao edifício mantido, e na utilização das mesmas regras, ou antes, subvertendo as regras totalmente estudadas, que Asplund se situa entre um edifício classicista e um edifício moderno.

Asplund tem o dom de conseguir continuar uma obra fechada, não entrando em conflito, sabendo posicionar-se no seu tempo e no seu espaço, vincando-se ao existente naquilo que é essencial, e desligando-se daquilo que é superficial, através de um complexo e compreensivo trabalho.

No manifesto *Acceptera*, no qual Asplund participou, é enunciado “criar uma ligação orgânica entre cultura e natureza, e qualificar a arquitetura funcional no sentido de prever a sua integração na natureza e na história.”²²

*Otra cuestión es la actitud de Asplund hacia el tiempo histórico. Fue sin duda sensible al espíritu de su época y planteó la respuesta al concurso de 1913 de una forma coherente con él. A pesar de su renuncia durante 1916 al “estilo del tiempo” intentó buscar en la propia historia del edificio los motivos actuales de su vinculación cronológica, porque de esa manera la confrontación entre tiempo y lugar podía encontrar un desenlace equilibrado. Pero esa intención, que llega a ser obsesiva en 1919 con la apertura del patio a la iglesia, o en sus investigaciones sobre la historia de la plaza, se resuelve paradójicamente en la solución moderna, heredera sin embargo de los ideales que proponían superar la historia pasada para acceder a una etapa nueva. Esta modernidad equilibrada con el pasado, que finalmente asume Asplund al construir la Ampliación, no se produce únicamente por el libre empleo de la ornamentación o en dibujo de la retícula estructural sensible a la estratigrafía del antiguo Ayuntamiento, sino también en aspectos menos evidentes. Así ocurre, por ejemplo, con la recuperación de la cota del patio como plano fundamental de uso y apoyo del edificio, lo cual llega a restablecer la condición del primitivo Ayuntamiento de Tessin, una situación históricamente importante.*²³

Asplund reúne, assim, o tempo do lugar – o tempo do edifício no qual cria a extensão –, o seu tempo – o tempo em que desenvolve o projeto – e as transformações pelas quais passou. Estes diversos tempos são ainda reunidos com o lugar, a praça e as suas escalas integrando-se perfeitamente nestas três dimensões.

O arquiteto diz, confirmando a sua obra:

*El arquitecto, que durante todo este tiempo no había olvidado la naturaleza espacial de la arquitectura, llegó a la certeza de que la fachada del edificio debería guardar cierta relación con la estructura interna y también mostrarse como resultado de su propia época.*²⁴

A obra é mais do que uma soma de ideias ou um simples produto das influências de Asplund. As duas partes que compõem o todo, mais do que uma dualidade, convivem em harmonia. O edifício existente foi valorizado com esta expansão, não lhe tendo sido retirado protagonismo pela nova extensão. Asplund foi astuto na compreensão da escala desta expansão: por um lado, a inserção de um edifício uno daria à praça de edifícios fragmentados, uma escala que esta não continha; por outro lado, a construção de um edifício totalmente independente do existente não teria força suficiente para encontrar o seu lugar na praça. Assim, é através de uma solução de compromisso, valorizadora de ambos os edifícios, que se chega ao resultado de uma simbiose perfeita.

Modernismo e justiça

A proposta de Asplund representa os ideais sociais-democratas no que concerne à sua relação com a justiça. Esta intenção é atingida metamorfoseando na sua obra quer os ideais iluministas, científicos e racionalistas, quer o conceito modernizado de justiça e a ideia do positivismo jurídico.²⁵ A modernidade de Asplund, representa ainda os valores democráticos nacionais dominantes, valores postos em causa pela substituição de democracias europeias por regimes ditatoriais.

Manter o edifício existente está de acordo com estes princípios políticos: existe uma manutenção das referências, que se transformam na grelha da construção de uma nova sociedade que, cronologicamente, cresce linearmente a partir do passado.

Asplund escreveu que os utentes do tribunal chegariam ao edifício imersos em problemas e ansiedades e encontravam nas salas uma atmosfera amigável e luminosa.²⁶

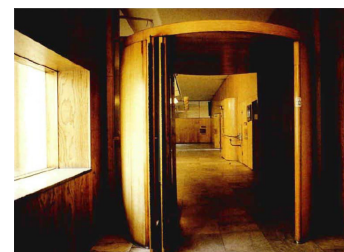
Ao manter a entrada na mesma localização pelo edifício mantido, Asplund faz passar os utentes do tribunal por uma penumbra, por uma entrada escura e sombria, pouco luminosa. Este lado sombrio cria um efeito de contraste com a luz do pátio existente, realçada através da introdução do pano de vidro orientado a sul, refletindo a luz no espelho de água.

Após a passagem pela performativa porta rotativa, [75] entra-se no generoso e luminoso átrio, agora com uma luz de sul cortada pelo plano horizontal da ala, a que se junta a luz de norte através dos *sheds*. É oferecido a quem entra uma escada que eleva e retira peso de quem a sobe com a sua passada, [76] [77] antes de passar às salas de audiência, claras e luminosas. É essa gradação e transição que Asplund integra no movimento de quem percorre a obra associado ao novo significado que atribui à organização espacial do tribunal, exacerbando as qualidades criadas para o seu edifício.

[75] Vista interior

[76] Vista da escada

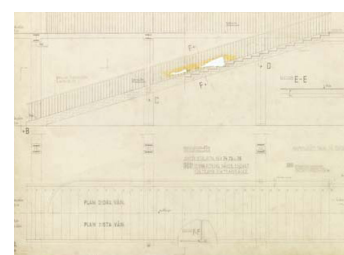
[77] Detalhe da escada



[75]



[76]



[77]

22. José López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.100.
23. José López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.125.
24. Afirmção de Asplund. Steen Eiler Rasmussen, *Radhuset i Goteborg*, p. 13, in José López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.127.
25. Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.138.
26. "Asplund wrote that people come to the Law Courts filled with trouble and anxiety and then a friendly, sunny light enters the room." In Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.138.

Outros pontos poderiam ser adicionados à leitura do edifício enquanto expressão da modernização da justiça e do seu afastamento do nacionalismo. O edifício, através dos diferentes dispositivos arquitetônicos, conduz a uma ideia de regeneração moral e à humanização da lei, e não apenas à disponibilização de um espaço onde se decide a inocência ou a culpa.²⁷ Uma leitura possível é feita através de elementos como a fonte, o relógio, a iluminação ou a vista da igreja. A existência de uma fonte de água junto da entrada, em vidro transparente, remete para os significados que a água tem na cultura ocidental, nomeadamente o da renovação do espírito. O relógio remete para o tempo da autoridade e para a fatalidade da sua passagem. As luminárias oferecem uma ideia luminosa da justiça e a vista da igreja, desde o interior, a remissão final.

São atravessados vários planos no mesmo edifício: do plano político à ideia de lei – repercutindo essas ideias no utilizador –; num plano de trabalho da escala da cidade – da relação com a preexistência, a conformação da praça, até chegar ao lugar frente ao juiz –; num outro plano a relação com o seu tempo – desde uma transição com um edifício classicista, até à justaposição de um edifício moderno, expressando as ideias do seu tempo.

Contexto – Envolvente

Asplund tem uma preocupação com a envolvente. Uma delas é o projeto da praça que o tribunal define com a sua fachada principal – como vimos com a localização da entrada principal nas primeiras propostas. Outro é a relação de vizinhança nas traseiras, no encontro com a abside da igreja. A proposta de 1919 contém um esboço em que esta abside remata um pátio simétrico que o tribunal criava. Apesar de esta ideia projetual não ter permanecido nas propostas seguintes é de realçar o decalcamento do perfil do altar-mor da igreja sobre a fachada traseira do tribunal na proposta de 1920. Outro ponto que se manteve é a ligação visual desde a nova construção com a igreja (sobre o edifício existente através do pátio e do pano de vidro criado), o que poderá estar relacionado com uma leitura entre os valores da justiça e do “julgamento final”.

Ao mesmo tempo que Asplund discute a implantação do tribunal é alimentado o debate sobre a integração da arquitetura na cidade proposta através da imitação estilística, e que Asplund começara por propor inicialmente. Esta atitude esbarra contra o desprezo acrítico pela História defendido pelos pioneiros do Movimento Moderno, ao não considerarem a história parte integrante do seu currículo. Parece-nos que Asplund tem consciência do meio-termo, e afirma o seu tempo de forma crítica, incluindo o tempo passado, sem desconsiderar a História, no próprio contexto de envolvente.



[78]



[79]

Princípio de reflexão

O painel vítreo de dupla altura relaciona o exíguo pátio existente com o novo átrio coberto, muitas vezes considerado vestibulo, tendo em conta o apoio que confere aos espaços que com este se relacionam. A mesma cota de pronto é partilhada pelos dois espaços que assim se relacionam intrinsecamente, exaltando a sensação de continuidade.

A substituição da ala norte do edifício não alterou apenas a ala existente, mas principalmente a concepção do espaço do pátio, através da alteração da qualidade da luz e da sua configuração. O projeto de Asplund reflete a capacidade da expressão de um pensamento sobre a arquitetura e sobre a própria evolução. A criatividade e a originalidade respeitam o edifício a que esta extensão se agarra, através de um processo de relação e de organização.

A varanda – tema experimentado por Asplund na fachada principal, em alguns dos seus ensaios (1938-1939) – será aqui utilizada. Esta associa-se a uma fina balaustrada, fornecendo proteção solar ao envidraçado tendo em conta a sua orientação para sul, ainda que a latitude a que se encontra este edifício seja muito elevada. A varanda cria especialmente um jogo de equilíbrio entre o existente e o novo: o pátio existente caracteriza-se pela verticalidade, conferida pelo alinhamento vertical dos vãos e do porticado e caso este plano não fosse projetado, os pilares que suportam esta ala, (já referenciados) seriam acentuados. Ao interromper a verticalidade do pátio, Asplund cria um jogo de equilíbrio, conferido pela leitura de uma grelha estabilizadora entre as varandas e os pilares metálicos (atrás do pano de vidro), que evidencia a qualidade plástica do pano de vidro, no qual nos focaremos enquanto criação de transparência e simultaneamente de reflexão.

[78] Vista da fachada.

[79] Vista interior.

[80] Vista do pátio.



[80]

27. Nicholas Adam, *Modern Law and Modern Architecture*, p.141.

*Everything, every fact, every person is "historic". Trying to keep all the past would be denying life.*²⁸

No jogo de relações encetado entre o existente e a intervenção, entende-se que manter todo o passado é negar a vida. O arquiteto utiliza o passado e reflete o radical, o edifício existente, para nos ajudar a criar a situação presente. De certa forma, o edifício pode ser visto como uma explicação do sistema empírico da organização da fachada do tribunal existente. Isto é, o referente, ou radical, ajuda a criar o novo mas o novo explica e valoriza o antigo / existente. Trata-se, por isso, de uma relação simbiótica, com uma forte valorização das duas partes, mantendo cada uma o seu carácter, intensificando-o. É dessa forma que Asplund explora as qualidades, acentua-as e tira delas o melhor partido.

*The old environment is conceived as an opportunity for dramatic intensification and in the end is richer than it was. This is neither preservation nor even simple addition; this is a very particular use of new and old.*²⁹

Apesar de pertencerem ao mesmo conjunto, é possível separar cada uma das partes, como bem o representa este plano de vidro. A ideia de conjunto é existir um grupo de independentes que tenham uma mesma referência, existindo um equilíbrio entre as duas posições (o conjunto e o individual) imprescindível neste caso para a correta leitura da história e do tempo. Ressalva-se que neste caso estamos perante uma construção inteira.

É no reflexo do pátio, no espelhado do pano de vidro, que se encontra a ‘aparência’ da verdadeira construção do existente. A profundidade do edifício existente, do passado, atravessa o plano de vidro e entra, através do reflexo, dentro do espaço novo. O contraponto da fachada da praça, em que o limite físico entre os dois momentos é claramente vincado, é encontrado neste pátio: a ilusão da reflexão gera um tempo de miscigenação.

Tempo e espaço não são coincidentes: o tempo de passado infiltra-se no espaço do presente, dinamizando o espaço-tempo e iludindo virtualmente a fisicalidade do limite. É esta imagem impossível de correlação perfeita que duplica o espaço interior e exterior, e expande limites e tempos.

•

Poder-se-á comparar a forma como o pátio do tribunal existente é encerrado, definido o pátio existente e o átrio interior, com a intervenção de Alcino Soutinho no museu Amadeo de Sousa Cardoso, em Amarante. Em ambos os casos existe um encerramento do claustro, voltando à forma que estes teriam originalmente, mas não negando o tempo em que a ala é construída.

(...) os dois claustros últimos que são completamente diferentes na concepção arquitetónica tinham o elemento que os separava destruído (...) considere que era

fundamental repor a verdade dos dois claustros mas intervindo de acordo com os conceitos atuais, não fazendo sentido mimetizar qualquer um dos claustros.(...) eu que estava a repor a verdade aparecia como o monstro que estava a destruir o património. Eu penso que esta intervenção contém em si dados que praticamente constitui em suma aquilo que eu entendo ser a intervenção atual em edifícios históricos respeitáveis, que é respeitar a questão volumétrica, encontrar soluções de materiais. [...] buscando todas a referências, não procurando, não ferindo aquilo que existe mas também não abdicando dos princípios atuais (na altura em que se fez aquilo).³⁰

Álvaro Siza, sobre o projeto de Alcino Soutinho, diz algo que se poderia adaptar ao projeto de Asplund: “Ele usou relações que são baseadas no estudo do edifício antigo e nas partes modificadas ou desaparecidas. Para resolver a estrutura vai à origem do edifício, mas na linguagem propõe um grande contraste. Tanto quanto me foi possível perceber o projeto, baseia-se no conflito entre partes existentes e partes novas.”³¹

Discurso antagónico

Asplund apresenta na sua excecional obra um discurso tão complexo que antagonicamente reúne não só as ideias de continuidade, mas também de distinção e uma clara apologia da transição. Esta obra agrada aos que gostam do passado e aos que procuram o futuro, posicionando-se entre os dois.

O arquiteto encontra o equilíbrio entre duas posições: entre a proteção total do existente e a *tabula rasa* de todo o existente associada à impossibilidade da interação com o passado. Asplund não tomará partido por nenhuma destas posições, reunindo as necessidades práticas da sua época com os valores do edifício existente, não partindo para uma fragmentação superficial da experiência, mas antes estabelecendo a “unidade da cultura e da vida num ciclo fecundo, no qual se deverão criar continuamente novas sínteses harmónicas com base nas várias contradições dialéticas.”³²

Poderíamos dizer que o tribunal de Asplund é um exemplo da *terceira via*³³ onde a permanência da preexistência e adição de uma extensão moderna, seguindo os seus princípios, mas contextualizando-se, permite a correta continuidade ao mesmo tempo que estabelece a correta transição, na cidade, na obra e na História. É assumida a evolução da cidade enquanto espelho da evolução da sociedade.

Continuidade

A continuidade pode ser entendida como a cultura e a experiência que atravessam as sucessivas gerações, gerando frutos: não só uma construção coletiva, onde cada indivíduo se insere, mas também onde insere a sua obra.

Asplund procurará manter a história na manutenção da preexistência ao mesmo tempo que trabalha a evolução – entendendo-se a continuidade linear enquanto princípio organizador das intenções arquitetónicas. É essa intenção que lhe permitirá, continuando as ideias da preexistência, criar uma arquitetura moderna, no sentido em que é do seu tempo,³⁴ não o renunciando.

28. Kevin Lynch, *What time is this place*, p.42.
29. Kevin Lynch, *What time is this place*, p.43.
30. Alcino Soutinho. Excerto de entrevista feita pelo coletivo Prática(s) de Arquitetura, divulgado na exposição “Uma escola do Porto por conhecer – realidade, história, projeto”. FAUP: 12/06 – 15/07, 2013.
31. “A arquitectura mais interessante aparece onde as culturas se misturam intensivamente, Uma entrevista com Álvaro Siza Vieira por Dorien Boasson”, in Carlos Castanheira, Hans van Dijk, Dorien Boasson, *Álvaro Siza: exposição Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, p.25.
32. Ernesto Nathan Rogers, *Tradizione e attualità*, in Ernesto Natahn Rogers, *Esperienza dell'architettura*, p.253, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.240.
33. “Terceira via” é uma expressão de Fernando Távora.
34. Fernando Távora, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo* 4, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.297.

Esta intenção é traduzida nos sistemas construtivos, nas formas, nas soluções, nas técnicas, na tecnologia e, como vimos, na interpretação do programa.

As duas estruturas estabelecem uma relação sem que uma reduza a outra, isto é, sem que a moderna entre em rutura com a continuidade do passado. Este esforço é visível, por exemplo, no afastamento do alinhamento das fachadas frontais.

A continuidade é assumida ao criar um pacto revolucionário com o existente, uma aliança estável, definitiva e ideal: “a ideia de uma arquitetura como filha do seu tempo e do desenvolvimento como ‘possibilidade’ da arquitetura moderna são fenómenos próprios do século XIX.”³⁵

*Recusamos toda a especulação estética, toda a doutrina e todo o formalismo. A arquitetura é a vontade da época expressa espacialmente. Viva. Cambiante. Nova. Nem ao passado, nem ao futuro, só se pode dar forma ao presente. Só assim a arquitetura pode criar. Criar a forma com os meios do nosso tempo, a partir da essência das necessidades. Esse é o nosso trabalho.*³⁶

Mies considerava que apenas se pode dar forma ao presente. Como vimos, a substituição da ala norte por um pano de vidro, no alçado do pátio, permitiu que a forma do passado fosse alterada, sem que a construção o tenha sido.

O projeto de Arquitetura é sempre um projeto para o futuro, com a ambição que seja aceite nesse tempo. A ideia de criar no seu tempo, mesmo com as suas restrições, é essencial na boa forma de intervir, como a recessão crítica do passado na obra. O compromisso criado com a existência aponta diretamente em duas direções: o correto uso da história e o correto uso do presente, na medida do necessário.

•

A ideia de continuidade linear apresenta três metáforas que se adequam a esta intervenção.

A primeira, e a mais ajustada à ideia de continuidade expressa por Asplund com a sua intervenção, é a de um enxerto, utilizado na botânica.³⁷ Ao cortar aquilo que estava mau, neste caso a ala norte e o edifício vizinho, Asplund incorpora um saudável enxerto, visando um melhoramento da planta base. Existe, por isso, uma ideia de crescimento em unidade, de uma consubstanciação das duas partes. Porém, tal como na botânica, o enxerto continuará a ter a sua unidade, o que permite, por exemplo, existirem numa árvore duas variedades da mesma espécie, conferindo ao tribunal de Gotemburgo um maior significado.

A outra metáfora é a ideia de um salgueiro³⁸ que, ao ser cortado, cresce a partir do ramo cortado. No fundo, as raízes e as bases mantêm-se, e este consegue renascer a partir do tronco que havia sido cortado, isto é, a partir da estrutura existente. Se pensarmos o Tribunal como um salgueiro a que foi cortado uma parte, entende-se o seu crescimento partindo da informação genética presente na parte existente, mas de forma nova. Noam Chomsky refere que o nosso conceito de algo (referindo-se à dupla Matéria & Forma) está relacionado com uma noção de continuidade. Chomsky refere que o

salgueiro continua a sua existência enquanto original. Esta continuidade, mais abstrata, é uma “continuidade psíquica que impomos”, algo que nos permite reconhecer o mundo.

As alterações físicas apenas permitem compreender uma parte da alteração matéria.

*A major part of how we identify anything in the world, no matter how elementary, is the mental conceptions that we impose on interpreting very fragmentary experience. And our experience is, indeed, very fragmentary, so visual experience is just, you know, stimulations of the retina, but we impose an extremely rich interpretation of it, including things like, let's say, continuity.*³⁹

Finalmente, a nível da continuidade, encontramos uma relação com o dilema da Barca de Theseus.⁴⁰

Apesar das duas partes não existirem conforme o dilema original (em que uma é construída com as peças substituídas da primeira) interessa-nos o questionamento de continuidade entre ambas as partes, apesar de neste caso serem ambas indubitavelmente originais.

•

Asplund não elaborará o seu projeto partindo de princípios de continuidade de decoração, mas sim da continuidade da estrutura. Apesar de quer as pilastras do edifício preexistente, quer a grelha do projeto de extensão não serem a única estrutura existente (são aparência de estrutura e, por isso, podem ser consideradas decorativas), falamos de estrutura enquanto princípio organizador do projeto, onde o ornamento é acessório para atingir a perfeita simbiose na intervenção. Repare-se que, por exemplo, a espessura das paredes é a mínima necessária que a tecnologia construtiva impõe ou, apesar de usar um material totalmente distinto, se constrói a ala norte do pátio partindo da mesma essência da estrutura. A garantia da reunião de arquiteturas efetuadas em tempos distantes fixa-se na sua dimensão sintática, procurando na sintaxe da estrutura a intemporalidade estrutural. A lição estrutural do edifício foi fulcral no desenvolvimento das intervenções futuras, não alterando o seu carácter.

*A liberdade no trabalho das formas é uma característica dos tempos de transição, quando novas possibilidades estruturais surgem, entrando em conflito com um conceito formal adequado ao anterior sistema estrutural.*⁴¹

O processo de Asplund espelha o conflito entre diferentes sistemas estruturais, existindo uma flagrante alteração do sistema construtivo. A decisão entre manter o sistema construtivo original, ou introduzir um novo sistema construtivo (1934) foi a chave de resolução do projeto. O novo sistema introduzido teve em conta as leis que o regulam, integrando-as corretamente na relação com o edifício mantido.

35. Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, p.9.
36. Mies van der Rohe, “Edifício de Oficinas” (título original: “Bürohaus”), *G – Material zur Elementaren Gestaltung 1*, Berlim: julho de 1923, p.3, in Fritz Neumeyer, *Mies Van der Rohe: la Palabra sin Artificio*, p.363, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.145.
37. Juan Trillo de Leyva, na conferência *Injertos y enraizamientos* enuncia esta ideia. 11 de novembro 2003, FAUP.
38. Ideia apresentada por Noam Chomsky no filme *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*, de Michel Gondry.
39. Do filme *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*, de Michel Gondry.
40. Dilema apresentado no filme *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*, de Michel Gondry.
41. Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, p.31, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.252.



[81]

42. Le Corbusier, “Art et Industrie”, pp.6-7, in Bruno Reichlin, *Il Pavillon Church*, in *Sulle tracce di Le Corbusier*, p.59, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.126.
43. Fernando Távora, “Resposta a um inquérito: Que pensa do desenvolvimento actual da nossa Arquitectura?”, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações*, revista bimensal técnica e artística 3/4, p.71, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.290.
44. José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.255.
45. José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.81.
46. Giogrio Grassi, *Escoger a los propios maestros*: K. F. Schinkel, p.19, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.250.
47. Relativamente a esta ideia de civilização, repare-se na mesma ideia enunciada por Loos “O ensino clássico, apesar das diferenças de linguagem e das fronteiras, criou uma unidade na civilização ocidental. Renunciar a essa lição seria destruir a unidade...” In Adolf Loos, *Ornamento y Educación*, p.218, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.171.

Estilos

*Finalmente a ‘crise dos estilos’ terminou. Os espíritos são pensaram que era estranho, se não mesmo grotesco, construir ‘novo’ em estilo ‘antigo’. Admite-se assim (e daqui em diante) que o homem moderno concebe a existência de maneira diferente (...).*⁴²

Fernando Távora diz: “O ‘estilo’ não conta, conta sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação.”⁴³ A diversidade de estilos usados no processo apresentado espelha a alteração da vida que existiu durante esses anos. O processo de Asplund traduz as angústias e a dúvida face ao código a utilizar na extensão do edifício.

Na intervenção construída Asplund utiliza o estilo da sua época, transferindo os modelos ao caso em específico. O edifício modernista baseia-se na preexistência clássica, diríamos mesmo, como tipo. Na proposta do concurso, Asplund utiliza o estilo em voga na época, e vai terminar na obra construída com um estilo revolucionário. O estilo moderno, apesar de todas as diferenças, liga-se com o estilo da existência, através de uma mesma ideia comum, apesar do confronto existente.

*Se “... a obra possuir estilo, ainda que a tecnologia interior da qual foi trabalhada for substituída, a forma e as razões que lhe são subjacentes farão com que essa obra continue a fazer sentido e por isso a possuir estilo. A sua resposta concreta a um problema prático poderá assim perder aplicabilidade num novo quadro tecnológico, mas apesar disso, graças ao seu perfeitamente ajustado comportamento (porque não dizê-lo) estrutural, ela manterá a sua total atualidade enquanto lição de adequação dos meios aos fins.”*⁴⁴

Não se pode ler as fases do processo de uma maneira puramente formal, verificando-se que nos diferentes momentos “a pesquisa formal [foi] sobretudo e antes de mais a construção material de uma resposta a um problema preciso e nunca uma resposta *a priori*”,⁴⁵ nomeadamente no contexto social em que se insere.

O processo de Asplund espelha a sensibilidade com que o projeto se foi transformando, e criando diferentes relações entre a arquitetura do seu presente e a arquitetura do passado. Alterou em simultâneo o entendimento sobre estilo a cada nova proposta, apostando numa adaptação sucessiva do conceito. Lembremo-nos ainda que, no caso particular desta intervenção, a escolha da proposta não é independente para o existente, fazendo com que o ‘estilo’ do existente, quer do edifício mantido, quer dos edifícios da praça, seja alterado com a introdução do novo.

UNIDADE (ENSINO ENQUANTO UNIDADE)

Se o processo usado por Asplund assenta em “ver as coisas e transferi-las”,⁴⁶ afirma-se o nosso entendimento, enquanto integração do presente num contínuo que vem do passado, numa linearidade. Naturalmente, este processo de integração na linearidade é feito não apenas em retrospectiva – para que o

presente entre na linha do passado – mas, sobretudo, para fortalecer a pista para o futuro. Assim, entende-se que a aspiração da obra é a de criar um legado de carácter coletivo, *uma unidade na civilização*⁴⁷ para o futuro.

Tendo em conta que não se pretende destruir esta unidade, passemos por entender a sua lição. O ensino desta unidade, de forma e conceito estético, da ordem, passa por entender a gramática, a disciplina (enquanto ideia de regra), o modo de pensar – independente das diferenças técnicas, gráficas e linguísticas. T.S. Eliot⁴⁸ dá-nos algumas pistas. Depois de prevenir do árduo labor necessário integra o sentido histórico enquanto a primeira estação do posicionamento numa cronologia, dando importância ao presente. Em segundo lugar, informa que o presente integra simultaneamente todo o passado. Porém, adverte que a temporalidade anda de mãos dadas com a intemporalidade, parecendo-nos que se trata de uma alusão à importância do presente face ao irremediável futuro a que a obra se irá votar, consciencializando da importância do tempo presente, do seu lugar do tempo e da sua modernidade.⁴⁹ Parecendo-nos que o futuro é realçado na consciencialização do sentido histórico, compreende-se que Elliot previna para a importância da continuidade da corrente, em detrimento do errado uso do passado enquanto mera repetição.

Se pensarmos no tribunal de Gotemburgo, entende-se facilmente que a obra ilustra este ensinamento, da correta consciencialização do passado e da importância do legado. Porém, se olharmos com a lente de Elliot para algumas das propostas anteriores, apesar da compreensão das mesmas como necessárias para atingir o resultado construído, encontra-se um mau uso da história, uma mera repetição que seria reprovada.

EXPERIÊNCIA ENQUANTO INSTRUMENTO DE PROJETO

O carácter dual da intervenção de Asplund expressa o carácter dual do seu processo. Por um lado, o processo de Asplund inscreve-se na leitura da tradição enquanto motor do projeto, referenciando a experiência prática passada, objeto de continuado e persistente desenvolvimento. Por outro lado, Asplund explora a condição experimental da arquitetura, procurando encontrar o objetivo do projeto a partir da experimentação do projeto em si mesmo, a partir de novas respostas arquitetónicas às novas necessidades, com ideias e formas novas. Isso explica que Asplund use o Clássico sem renunciar à sua condição moderna.

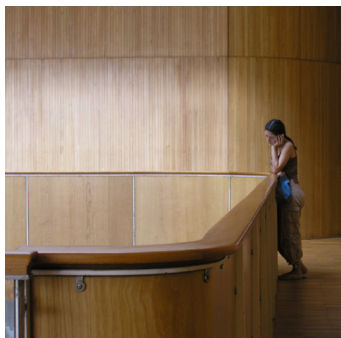
A intervenção de Asplund é um contraponto à preexistência, a experiência de algo novo, do seu tempo, que procura uma nova solução que, enquanto procura, se aproxima da condição experimental da arquitetura. Esta experiência contínua insere-se na história, de forma mais ou menos vinculada (quer na história, quer na tradição), enquanto resposta que integra as conclusões e aprendizagens do passado.

A resposta à solicitação com a substituição ou a definição de uma nova forma não se justifica pela insuficiência da forma existente (veja-se as primeiras

[81] Vista interior

48. “A tradição (...) não pode ser herdada, e se quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a que continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração de sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. Contudo se a única forma de tradição, de legado, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, a ‘tradição’ deveria ser francamente desencorajada. Temos visto muitas dessas singelas correntes perderem-se na areia; e a novidade é melhor do que a repetição.” In T.S. Eliot, *Ensaços e Doutrina Crítica*, pp.21-32, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.234.

49. “Arquitectura moderna é toda aquela que, sendo contemporânea, se realiza ‘de acordo’ com o nosso tempo.” Fernando Távora, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo* 4, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.297.



[82]

propostas de Asplund) mas antes pela procura de uma lógica de contínuo aperfeiçoamento do existente.

A experiência, partindo da preexistência (poderia ser um sinónimo de intervenção), tira partido da experiência do passado e vincula-se à própria preexistência, isto é, a procura do erro como motor da criação do projeto. A experiência do tempo foi estudada de forma crítica, tendo sido o arquitecto seduzido por esta no desenvolvimento das primeiras propostas.

Nas últimas propostas, compreende-se a extração de uma grelha crítica do estudo do passado com a qual foi reanalisada a proposta. Foi nesta análise que o construído ganhou força (ou então seria destruído) e onde existe uma clivagem entre aquilo que deve permanecer e aquilo que deve ser retirado, reforçando a ideia de conjunto e a reinscrição da obra na História.

Assim é defendida uma posição intermédia, em que o passado é visto como uma experiência, com determinado resultado, não correspondente aos pressupostos atuais. A nova resposta arquitetónica, a nova experiência, propõe uma correção ao passado, analisado através da grelha crítica da História. Apesar de este ser imperfeito, fez-nos aproximar mais da perfeição. Parece-nos assim possível que a experiência e a permanência (e neste caso particularmente a experiência sobre a permanência) se apoiem mutuamente na continuidade.

A intervenção nunca começa do zero: começa pela identificação da necessidade de intervir. A criação de uma grelha crítica a partir da história, na avaliação do problema da intervenção, necessita de uma escolha das diretrizes dessa grelha, no caso da intervenção específica. Asplund escolhe claramente os momentos da história que pretende apagar e quais pretende realçar, na estreita relação com o presente, por exemplo, na crítica que faz à preexistência. É uma questão de conferir relevância a determinados factos face a outros, criando um juízo crítico sobre o passado, usando-o como material de trabalho.

A criação da grelha crítica, de uma construção intelectual do passado, apresenta inúmeras dificuldades. A maior de todas é a de circunscrever um conjunto de referências onde os problemas, as questões a que se respondeu foram as mesmas (acentuando a intemporalidade dos problemas arquitetónicos e da forma), visto existir um conjunto significativo de casos onde são encontradas qualidades relevantes.

Exacerba-se nesta intervenção a possibilidade de diálogo, de confronto, através do uso de uma mesma linguagem/código. A inserção do novo deve por isso comunicar com o existente. A renúncia do entendimento da falha da preexistência seria um retrocesso no contínuo, abrindo a possibilidade de se voltar a cometer o mesmo erro. A intervenção foi assim integrada num processo de tentativa-erro, que se procurou ir aperfeiçoando, numa lógica colaborativa com o passado que não deve ser posta em perigo e que, antes pelo contrário, foi salvaguardada. Porém, como referido, a intenção pessoal e

50. “Acceptera” é um manifesto lançado em 1931, por Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl e Uno Ahren.
51. Ahlberg escreve sobre estes anos, em que Asplund passou em torno da Stockholm Exhibitions “Em muitos aspetos, um período de transição, em que ele rompeu com as suas ideias anteriores, vendo-se envolvido num conflito que ele mesmo não tinha escolhido. Apesar do seu espírito afirmativo, adorava o desenho mas tinha pouco interesse na publicidade, o que se converteu de repente no objetivo central das controvérsias do momento. Ele, um individualista e, sobretudo um romântico, acaba por encontrar-se na primeira linha da batalha. (...)” In José Manuel López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.34.

a experiência nova deu resposta à continuidade preterida. Parece-nos que foi esta a opção equacionada na última proposta de Asplund.

Modernismo

O processo de Asplund passa por várias fases e termina, como vimos, num edifício claramente modernista. Asplund enfrenta neste processo um período de transição, quer no debate arquitetónico, quer no seu estilo pessoal. Na Exposição de Estocolmo de 1930, Asplund explorará a construção moderna. Enquanto momento de exposição, e imbuído nos princípios do manifesto *Acceptera*,⁵⁰ este tipo de Arquitetura representará o espírito do seu tempo, e terá uma boa receção pública.⁵¹

A palavra 'moderno' define toda a forma de atividade que mantém uma relação perfeita com a Vida. 'Arquitetura moderna' será aquela que traduz exatamente, isto é segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve. Há portanto, que estabelecer a diferença. Arquitetura contemporânea é toda aquela que se realiza no nosso tempo; Arquitetura moderna é toda aquela que, sendo contemporânea, se realiza 'de acordo' com o nosso tempo. O estabelecer-se esta distinção implica a paradoxal existência de uma Arquitetura que, sendo do nosso tempo por uma questão de pura cronologia, não o é pelo espírito que a anima.^{52 53}

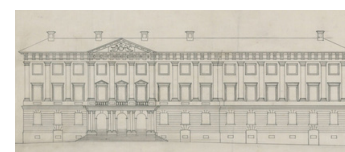
Quando existe a possibilidade de rever a proposta do tribunal para ser construído, em 1933, apesar de ser já depois das experiências de 1930, o arquiteto equaciona, ponderadamente, qual o tipo de arquitetura que utilizará na revisão da sua proposta. Se até esse momento as propostas de intervenção para o tribunal estavam sempre vinculadas ao espírito da preexistência, agora, o autor do projecto procurando não renunciar aos seus princípios modernistas, explora uma forma de os integrar na obra, atendendo à atualidade da intervenção, “a fim de aprenderem a posição presente.”⁵⁴

Asplund coloca duas dúvidas. A primeira é relacionada com o contexto em que a obra se encontra: se ele havia considerado que é importante adotar o estilo do lugar em detrimento da época, então tem um pensamento radicalmente oposto à ortodoxia modernista, com o exemplo máximo da *tabula rasa*, onde imperam palavras como ignorar, esquecer ou destruir. A segunda dúvida está relacionada com a utilização do moderno para edifícios de representação pública, nunca antes utilizado. Asplund criará uma forma nova (recorrendo ao modernismo) para satisfazer uma necessidade antiga (um tribunal), tendo a dificuldade de a inserir num contexto em que as formas antigas clássicas usadas são satisfatórias.⁵⁵

Se analisarmos as primeiras propostas, por volta de 1934, [83] parece existir uma negação dos princípios de modernidade, aceitando-se uma repetição do passado. São as diferentes relações com o passado que caracterizam e constroem as formas das diferentes propostas. Indiciado pelas fachadas laterais deste projeto, já racionais, entendemos esta experiência (nomeadamente no alçado para a Praça) como um regresso crítico: “Pelo contrário, o regresso crítico, consciente, à tradição histórica é útil para um artista quando este se recusa a

[82] Vista interior

[83] Alçado.



[83]

52. Fernando Távora, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, Panorama, *Revista Portuguesa de Arte e Turismo* 4, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.297.
53. Ernesto Rogers adicionaria a esta definição de Távora que o “espírito que a anima” deverá “afirmar a plenitude dos valores contemporâneos inserindo-os na sociedade e no espaço, enraizando-os profundamente na tradição.” In Ernesto Nathan Rogers, *Tradizione e attualità*, in Ernensto Natahn Rogers, *Esperienza dell'architettura*, pp.248-252, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.237.
54. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.150.
55. “Quando o designer industrial descobre uma forma nova para satisfazer uma necessidade antiga, a sua dificuldade consiste em encontrar um número suficiente de compradores para essa nova forma, entre as pessoas que possuem já as formas antigas e satisfatórias.” In George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.155.

aceitar de maneira mecânica determinados temas.”⁵⁶ Asplund não aceitará a descontextualização proposta pelo modernismo e através destas experiências, nas quais se poderia diagnosticar uma *Compulsão de Repetição*,⁵⁷ introduz a ideia de um regresso crítico como a resposta justa.

*Para os ‘designers’ culturalistas, anteriores ao Movimento Moderno, o problema da inserção das próprias obras nas preexistências ambientais coincidia com o da imitação estilística, através do qual acreditavam continuar a tradição, sem se dar conta de que se tratava apenas de um formalismo vazio de qualquer conteúdo vital. Para os primeiros ‘designers’ do Movimento Moderno o impulso de rebelião contra esse estado de coisas deveria necessariamente converter-se numa áspera polémica contra o passado, ao ponto da inserção consistir num ato de violência contra as pré-existências e, no melhor dos casos, resolver-se enquanto um contraste harmónico entre os diversos aspetos da beleza, cada um autonomamente válido.*⁵⁸

O arquiteto, no seu processo, visita as fases enumeradas, mas empreende agora uma continuidade cultural, uma relação dialética entre o passado e o presente. O projecto não é subjugado pela arquitetura histórica ilustrada, ou pela construção tradicionalista, sem concessões miméticas ou pitoresca. O seu extenso processo formal é exemplar da descolagem existente partindo do estilo Romântico Nacional. A sua modernidade implicará a aceitação da preexistência como material de construção da sua obra. Entre a independência e o compromisso, a sua obra cita frequentemente o existente através de analógicas concomitâncias, com um realismo vernáculo e o modo clássico académico, diluindo os rasgos dessa modernidade ortodoxa. A sua proposta construída enquadra-se definitivamente “no melhor dos casos” enquanto procura de um contraste harmónico contextualizante.

A construção do presente, de forma nova, isto é, com “novidade” irá ser preterida a uma recriação do passado, olhando este estritamente enquanto modelo a seguir. O juízo do novo e da quantidade de novidade foi cuidadosamente calculada, consciente de que a novidade deverá acrescentar sempre algo à história. A mudança, que inclui sempre um melhoramento (caso contrário não deverá ser empreendida) adiciona algo ao contínuo temporal, não devendo ser procurada a novidade pela novidade. Diríamos uma novidade concessionada ao modelo do passado, o *sentido intemporal e temporal juntos*, a tradição enquanto “espécie de universo em permanente construção.”⁵⁹

O inequívoco desejo de modernidade de Asplund não implicou um distanciamento face ao passado, ainda que a resposta aos problemas seja nova.

Qualquer obra de arte importante pode ser vista simultaneamente como um acontecimento histórico e como uma solução dificilmente obtida para um problema. (...) Qualquer solução aponta para a existência de um problema para o qual houve outras soluções, e que outras soluções para o mesmo problema serão, muito provavelmente, inventadas,

*depois da solução que tenhamos em vista. Como as soluções se vão acumulando, o problema altera-se. No entanto, a cadeia de soluções desvenda o problema.*⁶⁰

A nosso ver, todos os problemas são novos, mesmo quando os pressupostos são os mesmos. Quando se está perante um problema, há que ter em conta todas as respostas que tenham sido dadas até esse ponto, e como tal, nunca o mesmo problema poderá ter o mesmo processo, pois isso excluiria os resultados da experiência onde o problema foi já respondido e dessa forma testado. Assim, a resposta a determinado problema encontra-se também ela em constante mutação, como o expressa o próprio processo de Asplund

O Movimento Moderno é integrado numa leitura contínua da história, sucedendo-se ao academismo, criando uma continuidade onde a crítica surge como reforma. A procura da verdade é sempre a resposta.⁶¹ Assim, é ampliado o sentido do tipo clássico, ao introduzir o moderno. Asplund não mente, nem ao tempo, nem aos valores que a sua época defende, nem à preexistência, nem ao passado, nem à construção.

“A arquitetura é o desejo de uma época traduzido em espaço.”⁶² Ao criar uma arquitetura marcadamente racional e modernista para um edifício de natureza pública, e de representação, como é um Tribunal, Asplund terá a difícil tarefa de qualificar a arquitetura modernista como apta para esta função histórica. Assim, o moderno é chamado a responder às peculiaridades da nação, da sociedade e do local.⁶³

É nos refinamentos e nos gestos conciliadores, na procura do *contraste harmónico* entre a intervenção e a preexistência, que Asplund manejará o modernismo radical, admitindo uma mensagem mais suave, evitando as consequências apocalípticas de uma revolução total que uma proposta deste tipo geraria. Ao mesmo tempo, cria uma forte relação com os ideais do poder político vigente, isto é, a reforma socialista, evolucionista e possibilista.⁶⁴

O próprio manifesto *Acceptera* apresenta uma inteligente proposta face à recusa da *tabula rasa* que as vanguardas europeias haviam adotado: uma aproximação realista à cidade tradicionais, um *modus vivendi* que sustem a arquitetura moderna, flexibilizando-se às irregularidades da estrutura urbana existente.⁶⁵ Assim, concilia-se a densidade e a permanência do tempo, com a *tradição do novo*⁶⁶ moderno.

Para o problema da resolução do passado é, assim, proposta uma solução que resiste às vicissitudes do tempo e responde às necessidades de uma época através da permanência do tempo construído. “A arquitetura depende da época, essa é aliás a única coisa que a arquitetura pode expressar, mas é também a mais difícil.”⁶⁷

56. Ernesto Nathan Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, pp.2-3, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.28.
57. *Compulsão à Repetição*, de Freud, foi enunciada por Paul Ricoeur, e analisada no texto do prólogo “Narrativa”, pág. 45.
58. Ernesto Nathan Rogers, *Tradizione e attualità*, in Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, pp.248-252, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.237.
59. “Para este autor [Eliot], a tradição é uma espécie de universo em permanente construção”. In José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.131.
60. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.54.
61. “A beleza enquanto esplendor da verdade.” São Tomás de Aquino.
62. Mies van der Rohe, „Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille“, G – Material zur Elementaren Gestaltung 1, Berlin: julho de 1923, p. 3, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*.
63. Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, p.37.
64. Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, p.34.
65. Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, p.34.
66. Expressão presente no editorial de José Adrião e Ricardo Carvalho de *Jornal Arquitectos* 229, p.2.
67. Mies van der Rohe, entrevistado por John Peter (1955), p. 160, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.131.



[84]



[85]

Princípio de Confirmação

O presente é relacionado com o passado, confirmando a sua pertinência no passado, procurando as suas razões profundas e não apenas uma aparência, encontrando mais a estrutura do que o ornamento, mais do que o acessório, o essencial. Asplund fala “da arquitetura do passado com os olhos de ‘quem faz’.”⁶⁸

*Sempre dirigi a minha atenção, os meus interesses como arquiteto, ao facto de poder reconhecer o elemento de união da arquitetura no tempo, no sentido de identificar as características gerais das obras singulares: – observar as casas/os palácios/as ruas/as praças/etc., para reconhecer nelas outras casas/outras palácios/outras ruas/outras praças/etc., isto é, para encontrar a confirmação de um mesmo objetivo no tempo, de um princípio, de uma solução, de uma forma.*⁶⁹

A extensão do tribunal de Gotemburgo funciona como um elemento de união da arquitetura no tempo, fundamental na criação de uma continuidade forte. Na intervenção, é possível observar uma parte da obra para reconhecê-la noutra, perfazendo, assim, esse mesmo objetivo contínuo e de confirmação. [84] O processo na intervenção é, em tudo, semelhante ao da arquitetura, exigindo uma maior precisão.

A preexistência funciona, assim, como outra confirmação do projeto em desenvolvimento. A História da sua construção é a história do seu desenvolvimento. Há que realçar que as preexistências, ou o passado e a História como confirmação, não podem ser cegamente seguidas. Tendo em conta que estas foram ultrapassadas pelo presente, devem ser analisadas como a criação de uma grelha crítica, e não como modelos a ser seguidos. É nesta ténue linha que reside o perigo do passado, visto que, por um lado, este não nos pertence e, por outro lado, foi este que suscitou o estado de necessidade de intervenção da obra, devendo por isso ser utilizado enquanto importante grelha crítica das novas intervenções. O resultado do confronto da obra com o passado – e naturalmente com o melhor do passado – assim como com os seus modelos, deve permitir ao novo sair fortalecido. O mesmo confronto com o moderno – mesmo que a obra se insira neste movimento – deve ser uma resposta crítica ao seu tempo.

A grelha crítica a partir da história, e a grelha crítica que a própria preexistência propõe⁷⁰ conferem as diretrizes para a criação do *Princípio da Confirmação* como teste do projeto.

O ser humano, ao crescer, integra uma série de regras inerentes ao que vê. É possível induzir regras a partir da experiência e, como tal, criar outras sequências que sigam as regras induzidas, que pertencem à mesma família da regra. É assim que nos comportamos: quando percebemos que a determinado estímulo se reage de certa forma, agiremos como tal. Este processo é inconsciente mas encontramos-lo se sobre ele refletirmos.⁷¹

Aplicado à arquitetura, e especificamente às situações de intervenção, entendemos que ao continuar uma obra estamos a trabalhar com uma regra previamente estabelecida que, enquanto arquitetos, poderemos intuir. O respeito pela regra não implica um mimetismo, mas a inserção de algo novo na sequência do existente, dentro da família da regra. Um jogo onde se procuram evidências que confirmem as regras por nós criadas.

No seu processo, Asplund inicia por um desdém face ao edifício original, revestindo-o, mas mantendo a lógica dos vãos por razões construtivas. No projeto apresentado em 1934, segue o estímulo e repete, continua a lógica de sequência de tramos com a mesma métrica e padrão, numa clara repetição. Na proposta construída, por outro lado, usa a preexistência como matriz geradora, ou decantando as regras, facilmente conforma o existente. Está a trabalhar dentro da regra estabelecida, dentro da mesma família, ainda que incorpore uma atitude crítica no projeto

Tempo Linear

Como exposto no texto do prólogo sobre a topologia do tempo, esta obra integra-se no tempo linear. Existem três planos de continuidade onde esta obra se inscreve: a continuidade histórica, enquanto criação do espaço construído, no qual se inclui as mudanças históricas que o próprio projeto de intervenção atravessou; a continuidade processual respeitante ao projeto de Asplund enquanto não apenas o projeto de intervenção construído, mas todo o processo desde o concurso, com as alterações aí suscitadas; a continuidade estrutural, a continuidade mais importante neste projeto, no que diz respeito à própria continuidade que a intervenção cria com a preexistência. Existe, assim, uma apologia da continuidade, que não é mais do que a apologia do tempo linear.

O discurso antagónico de Asplund, entre a conjugação de continuidade com distinção, não é mais do que o entendimento absoluto da mudança (distinção) e da regularidade (continuidade), para, como dirá Kubler, existir História e Tempo.

A nossa percepção efetiva do tempo depende de acontecimentos regularmente recorrentes, ao contrário da nossa consciência da história, que depende da mudança e da variedade, que são imprevisíveis. Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. Tempo e história estão interrelacionados da mesma maneira que a norma e a variação: o tempo é o enquadramento regular para os caprichos da história. A réplica e a invenção mantêm entre si uma relação idêntica: uma série de verdadeiras invenções que excluiu todo o aparecimento de réplicas assemelhar-se-ia ao caos, e uma infinidade universal de réplicas sem variação assemelhar-se-ia à total ausência de forma. A réplica tem a ver com a regularidade e o tempo; a invenção, com a variação e a história.⁷²

Também o estilo estará relacionado com a ideia de réplica e invenção, enquanto o uso de um estilo existente e testado, ou o uso da modernidade enquanto base de exploração para o projeto. Como vimos, a proposta

[84] Vista do pátio

[85] Imagem do espetáculo *Confirmation*, de Chris Thorpe.

68. Giorgio Grassi, “Escoger a los propios maestros: K. F. Schinkel”, *Obras y Proyectos*, p.19, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.73.

69. Giorgio Grassi, “Escoger a los propios maestros: K. F. Schinkel”, *Obras y Proyectos*, p.19, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.73.

70. Grelhas já identificadas no texto “Experiência enquanto instrumento de projeto”

71. Chris Thorpe, ideia enunciada no espetáculo *Confirmation*, mala voadora, Porto, 28 de novembro, 2015.

72. George Kubler, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.103.

construída de Asplund, moderna, estará altamente relacionada com o existente, o que, neste caso, confere a ideia de tempo, ao ser avaliada positivamente pela grelha da preexistência. A grelha da história também avaliará positivamente a obra de Asplund, quer enquanto posicionamento correto na cronologia – respeitando o seu tempo enquanto momento de nova experiência –, quer enquanto proposta ancorada corretamente ao passado – tirando partido da experiência realizada.

O tempo era um dos temas principais das últimas décadas do século XIX: “conceção linear do tempo, com tudo o que isso pressupõe de confiança no progresso e preocupação pelo próprio desenvolvimento, sobrepôs-se ao tempo cíclico da sociedade camponesa.”⁷³

O moderno destaca-se da história e começa desde o princípio; é a afirmação de uma distinção face ao passado, um momento de rutura, que entra em linearidade cronológica, e que *no melhor dos casos, resolve-se enquanto um contraste harmónico*. O modernismo de Asplund procura o melhor dos casos, contrabalançando corretamente a distinção com o correto sentido de continuidade, resultando numa simbiose plena e satisfatória, incorporando-se numa cidade em mudança pela própria contextualização da mudança. O produto que Asplund nos apresenta é fruto do seu tempo e da sua circunstância, afastando-se da sacralização para nos apresentar um diálogo e uma familiaridade radicalmente temporal.

Asplund faleceu 3 anos depois de concluída a obra. Hoje, depois de construídos novos tribunais em Gotemburgo, este tribunal tornou-se redundante e está sem uso, estando o município a tentar deslocar os seus escritórios para o edifício.



[87]



[86]

[86] Vista interior

[87] Pormenor – banco

[88-98] Vista interior após abandono do edifício.



[88]



[89]



[90]



[91]



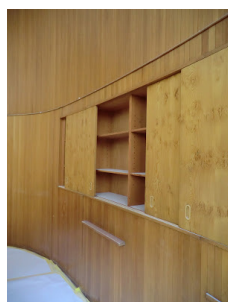
[92]



[93]



[94]



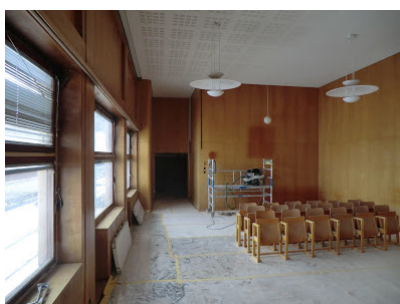
[95]



[96]



[97]



[98]

73. Claes Caldenby, “Tempo, Vida y Trabajo; Una introducción a Asplund”, in *Asplund*, p. 9.

Cíclica

Tempio Malatestiano

Leon Battista Alberti | Rimini, Itália

*Uma obra está completa quando nada pode ser acrescentado, retirado ou alterado a não ser para pior.*¹

No século XVI, Alberti projeta em Rimini, Itália, a obra nunca terminada que marcaria a posição renascentista face ao património. Trata-se da intervenção sobre a *Chiesa di San Francesco* transformada em *Tempio Malatestiano*.

Diferentes tempos culminam aqui de uma forma excecional e fortemente vinculados e vivos. A sobreposição de vontade, história e tempo mesclam-se numa constante que proporciona uma leitura em hipertexto através do espaço do tempo. A análise da intervenção renascentista, de Alberti, estuda simultaneamente o momento-chave da consciência do tempo histórico.

Fundação

Um primeiro tempo fixa-se na construção da capela fundacional. A evolução histórica, resultante da evolução estética e tecnológica, aliada à vontade da construção criam uma obra inserida no seu tempo, isto é, que reflete os anseios do tempo e a necessidade da sua construção.

Intervenção com Alberti

Um segundo tempo remete para a criação de um projeto de intervenção para igreja. Tendo em mente a intervenção como interpretação, Alberti dota a obra de uma estrutura intelectual que a torna inteligível e presente. Presente também no século em que é afirmado distintivamente aquilo que deve ser valorizado, assim como, naturalmente, o seu contrário. Valorizado o clássico em detrimento do Gótico, é assumida uma quebra na continuidade, ou assumida uma outra. Nesta obra é explorada a resposta à alteração do existente face a uma condição atual – atitude que tem vindo a acompanhar a história desde então.

1. Leon Battista Alberti,
Da arte edificatória, p.376.

O edifício está aproximadamente orientado com a cabeceira para sudoeste, admitindo-se para a nomeação das fachadas o ponto cardeal mais próximo. Por exemplo, em detrimento de *fachada nordeste* lê-se *fachada norte*.

Todas as peças desenhadas deste capítulo encontram-se à escala 1:500, à exceção das assinaladas que se encontram à escala 1:1000.

As várias plantas recolhidas variavam a sua escala.

Para encontrar a escala correta da planta, e consequentemente de todas as peças desenhadas deste capítulo, optou-se por escolher aquela que obtinha o maior consenso entre todas as plantas recolhidas, dando maior importância aos desenhos que decorriam de levantamentos efetuados.

planta base _ largura da nave

Stefania Calesini, Noris Vasini² _ 14,50m

Anita Asuncion Setaro, Annika Turci³ _ 14,50m

Susi Domeniconi⁴ _ 14,48m

Planta da Chiesa di San Francesco com marcação hipotética da rotunda⁵ _ 17,65m

Planta séc.XVIII⁶ _ 10,68m

Google earth, a uma altitude de visualização de 77m _ 14,53m

Clássico Referência Antiguidade

É esta valorização do clássico que nos leva a compreender um terceiro tempo da obra: o continuar o momento das obras referência da antiguidade analisadas por Alberti, reconhecendo, neste lapso temporal entre a antiguidade e o seu presente, o gene do património. Mais do que modelos catalogados, é procurado um continuar da história a partir destes, isto é, voltar ao passado para dar um passo em frente, procurando superar os antigos.

Inconclusão

A sequência destes três tempos é interrompida pela não conclusão do projeto de Alberti. Apenas uma parte parcial fora construída, o que nos remeterá para as questões práticas aquando da construção, assim como as do património face ao incompleto, à falha.

Repondo a obra

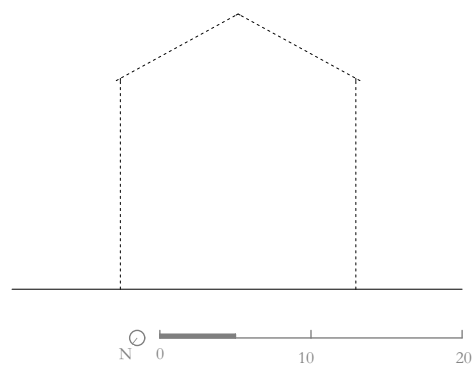
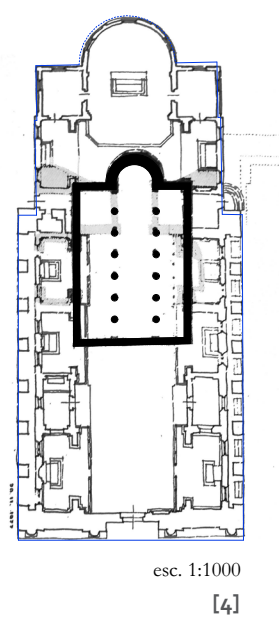
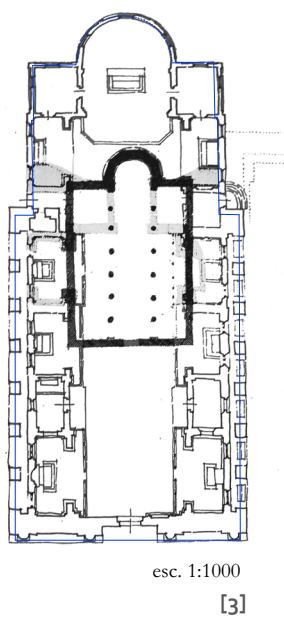
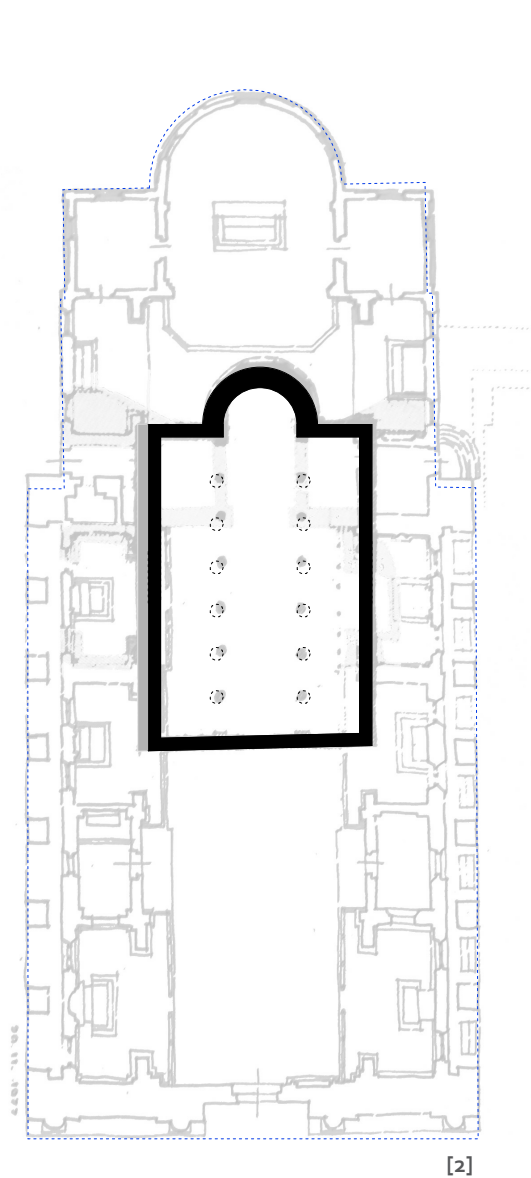
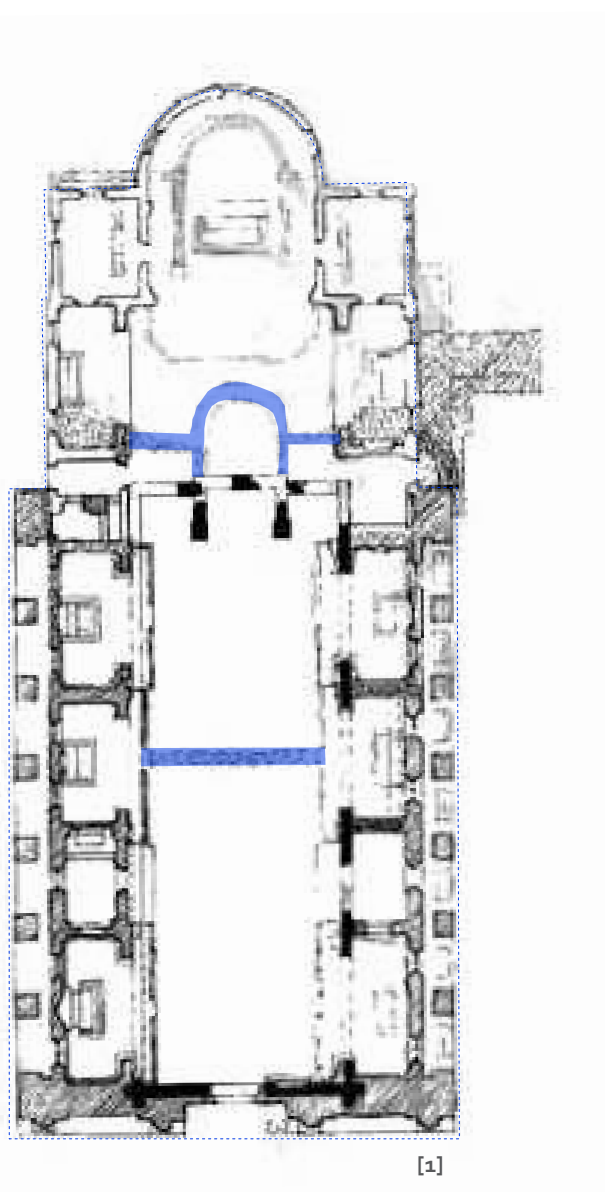
Durante a segunda guerra mundial, com o bombardeamento de Rimini, a obra entra em estado de ruína. Finda a guerra é de novo recuperada, trazendo-a ao tempo imediatamente antes de ter sido iniciado o evento que levou à sua ruína.

Presente

Finalmente interessa olhar a partir de hoje, com os olhos do presente, para este “documento histórico” – expressão integrada no contemporâneo – enquanto documento relido por sucessivas gerações e com antagónicas ideias sobre património e patrimonialização.

Apesar de aqui enunciados cinco tempos interessa, acima de tudo, desvendar a fraude da distinção entre tempos, a partir do ensinamento desta obra.

2. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
3. Anita Asuncion Setaro, Annika Turci, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni longitudinali interne*.
4. Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.
5. Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.77.
6. J.B.S. Agincourt, fim do séc. XVIII. In Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*.



Fundação

Chiesa de San Francesco

A ordem de S. Francisco abriu a sua casa em Rimini no início da expansão das ordens mendicantes. Desde a sua fundação, a igreja do convento da proteção da família Malatesta⁷ serviu para oração e enterramento dos ilustres da família protetora – esta componente de representação mortuária será uma das componentes que estará presente nas sucessivas intervenções, incluindo a de Alberti.

A igreja gótica, no século XI, virá substituir a *Chiesa di Santa Maria in Trivio*, que remonta ao século IX.⁸

A igreja gótica tinha uma nave retangular de cerca de 16 por 40 metros e três capelas na cabeceira, sem distinção de profundidade. Era conformada por quatro paredes principais de pedra e um telhado (madeira e telha) de duas águas.¹⁰ De acordo com a informação gráfica existente, assim como dos registos escritos, definiu-se uma possível planta para o século XIV. [2]

Encontramos na planta apresentada [7] uma justaposição de estruturas entre a estrutura conventual e a nave da igreja. Mas, na verdade, existe sobreposição, uma vez que um nicho na nave da capela impede que o limite do claustro não seja percecionado com clareza.

Esta igreja articulava com o pátio dos frades disposto a nordeste do corpo da igreja (Evangelho). A evolução do convento integra nitidamente a lógica de intervenção na Idade Média. Não existe uma regra clara e precisa, utilizando um modo de fazer acrítico face ao existente, descomprometido e muitas vezes ingénuo, o que resulta numa obra violenta no que diz respeito à ordem da construção, mas sensível no que diz respeito à conformação do vazio central de um claustro.

A volumetria descontínua e desconexa não permite a leitura deste pátio como claustro, apesar da planta representar uma forma clara. O uso de palavras para adjetivar espaços (neste caso o dormitório), como *antico* ou *nuovo*, denotam uma construção ao longo do tempo, aparentemente sem um plano geral. Como veremos mais à frente, o pátio virá facilmente a ser desmembrado, quando a igreja se tornou num templo autónomo do complexo que a suportava.

[1] Planta com indicação das preexistências, assinalado a azul os vestígios atribuídos à fachada de *S. Maria in Trivio*, encontrados em 1895, e da abside, encontrados em 1977. Desenho de P.G. Pasini, (1974)⁹

[2] Proposta do autor da *Chiesa di Santa Maria in Trivio* Ajustamento proporcional da planta de G. Pavam de acordo com levantamento da atual obra e alteração do desenho da planta da *Chiesa di Santa Maria in Trivio*. G. Pavam desenhará a planta tendo em conta o pressuposto que as paredes laterais da igreja alinharão com as da parede gótica que dará lugar à atual configuração. Partindo desse pressuposto, ajustou-se a posição da parede nascente, tendo em conta a posição da parede na igreja gótica, baseado na planta do registo dos vestígios encontrados, elaborado por Pasini.

[3] Sobreposição da planta de G. Pavam com planta atual sem alteração da proporção.

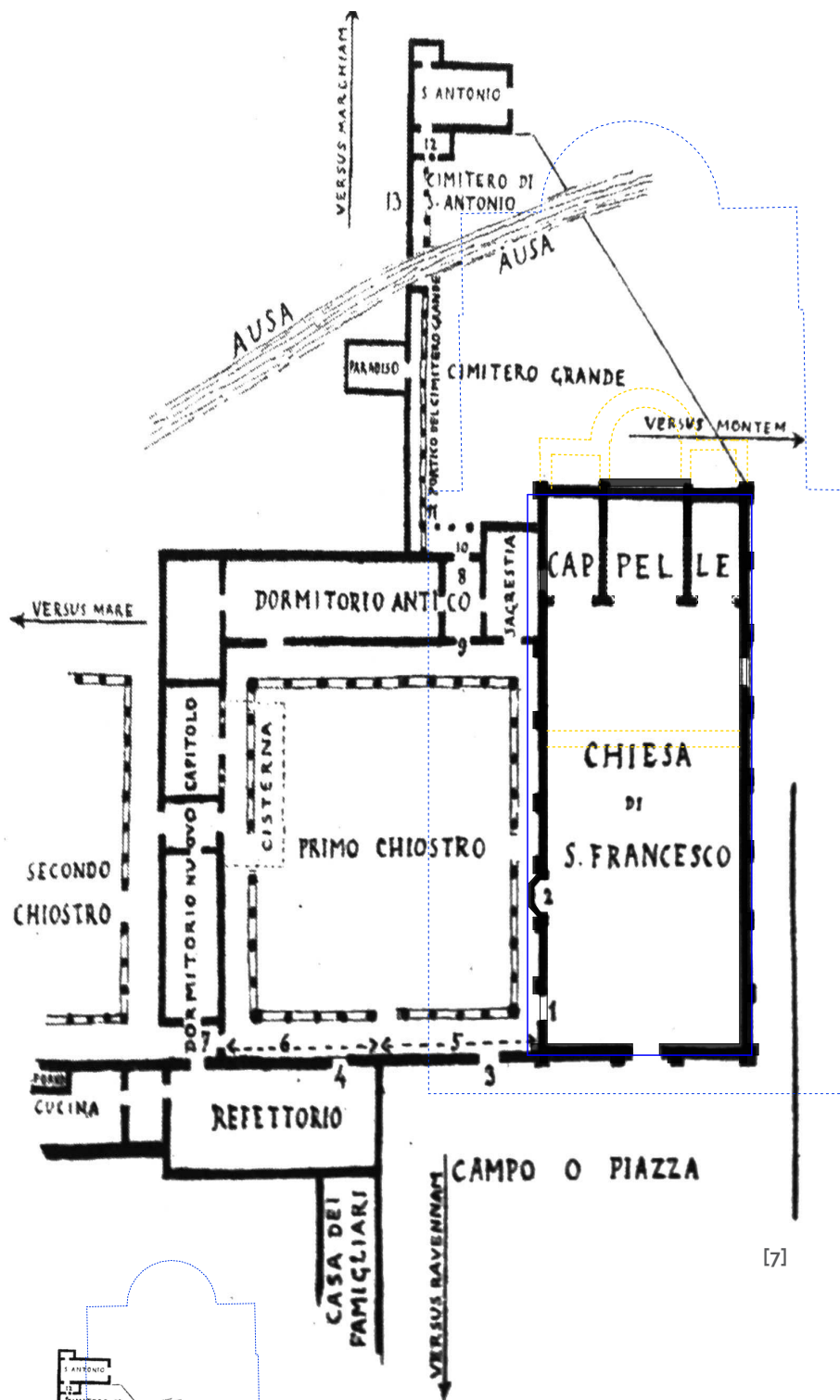
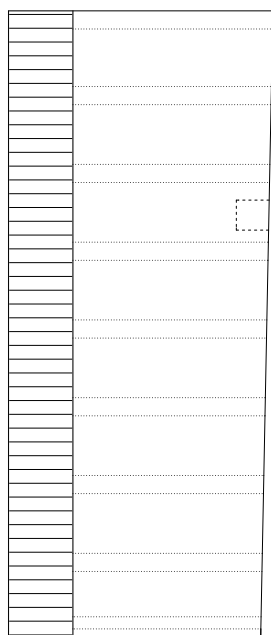
[4] Ajustamento da planta de G. Pavam de acordo com levantamento da atual obra. A nave da igreja fica com a proporção de 16x40m e a localização da igreja do séc. IX, na planta da igreja existente, foi realizada de acordo com as fundações arqueológicas recolhidas, em 1975. Nesta planta subsiste a aceção de que a parede lateral da igreja (norte) nunca teria alterado a sua localização.

7. “Rimini era (...) a cabeça de um território integrado nos estados papais sob o comando da família Malatesta desde os primórdios do séc. XIII.” In Domingos Tavares, *Leon Battista Alberti, teoria da arquitetura*, p.72.

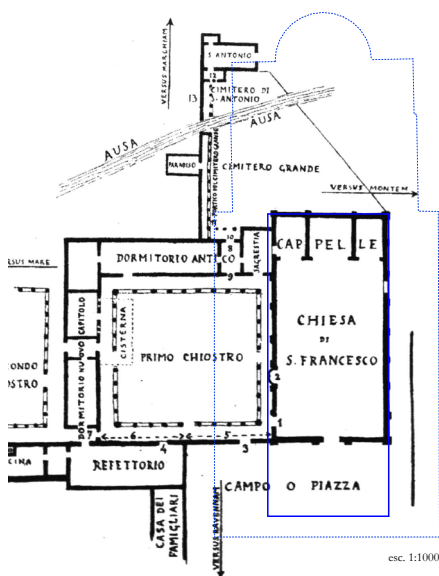
8. A planta da igreja do séc. IX foi descoberta nas campanhas arqueológicas dos anos 70 do século passado. A partir das plantas dos registos foram elaboradas algumas propostas, das quais se originou o esquema que se apresenta neste trabalho.

9. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

10. Domingos Tavares, *Leon Battista Alberti, teoria da arquitetura*, p.72.

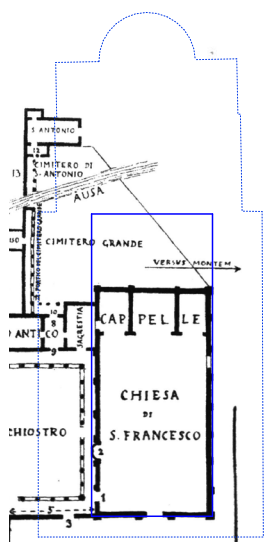


[7]



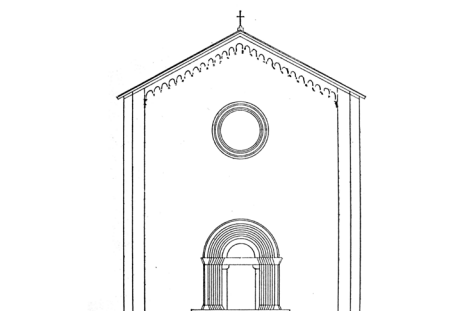
esc. 1:1000

[5]



esc. 1:1000

[6]



N 0 10 20

A exacerbação máxima da tecnologia acontece no Gótico e encontra na estrutura o tema dominante.¹¹ É interessante perceber que a ordem que a tecnologia impõe não contamina a organização das plantas no que diz respeito à organização das construções no contínuo do tempo, de forma crítica, mas antes com base apenas numa boa vizinhança. A intervenção é na Idade Média facilmente desligada da preexistência, sendo este testemunho do passado olhado apenas como material,¹² quer físico, quer como componente da espacialidade – não são estabelecidas relações (conexões) conscientes com a obra construída, não premeditadas, sem consideração pela condição existente.¹³

No fundo, a adição de sucessivas peças novas às antigas tornam evidente a relação, ou falta dela, entre o já construído e a nova existência, isto é, as parcelas da soma são expostas, em vez do resultado da soma, resultando numa reflexão inconsciente do significado ou do desenho.

Planta do séc. XIV

[5] Alinhamento com as capelas da abside, definidas na planta de P. G. Pasini. A relação com a fachada está errada e a definição das medidas da nave de 16x40m (retângulo interior azul) está muito aquém dessa medida.

[6] Alinhamento com a fachada frontal da igreja, alinhando o refeitório, que ainda se encontra presente na pintura de Bernardo Rosaspina de 1832. A relação com as capelas está errada e a definição das medidas da nave de 16x40m (retângulo interior azul) está muito aquém dessa medida.

[7] Atendendo às incompatibilidades resultantes dos dois testes anteriormente efetuados, foi aceite alterar a proporção do desenho de acordo com os dados existentes (16x40m – retângulo interior azul).

Os 40 metros de fachada lateral apontam para a localização exata onde a fachada lateral de Alberti terminará, estando de acordo com os vestígios encontrados na planta de G. Pavam. As paredes laterais da igreja mantêm o que até agora foi defendido, isto é, no alinhamento da anterior igreja, em que a parede da direita coincide com o limite das capelas criadas antes da intervenção de Alberti, enquanto a parede da esquerda fica ao lado do que virá a ser esta igreja. As três capelas ficaram alinhadas transversalmente com as da igreja do séc. IX. Em profundidade existe uma redução destas, tornando-se ausente a êxedra na capela-mor.

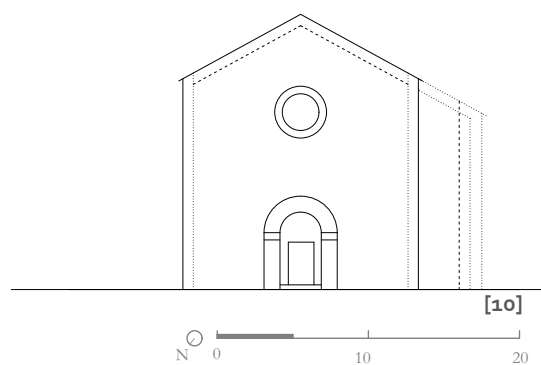
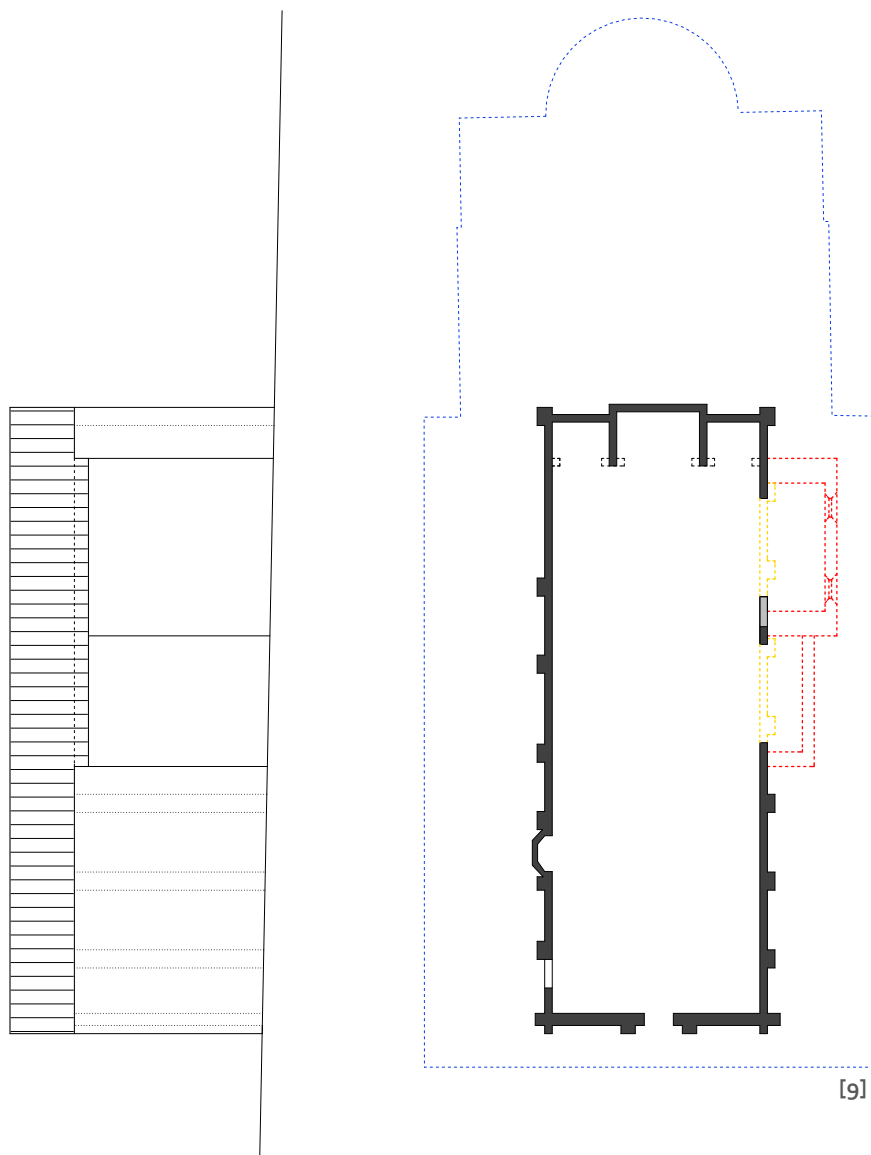
Alçado de Ravaioli G. (1950)

[8] Pintura de Bernardo Rosaspina, (1832).

11. Na Idade Média construía-se numa lógica de contínuo desenvolvimento, isto é, a história da arquitetura é apresentada como o fruto do desenvolvimento da tecnologia aplicada ao espaço. Do arco perfeito passou-se para um arco apontado, não por uma questão somente estética, mas especialmente construtiva. Os contrafortes tornaram-se elegantes com uma lógica de poupança de material e deram origem aos arcobotantes. Uma catedral gótica é tão alta e esbelta quanto a tecnologia o permite ser.
12. A intervenção é feita, conforme nos explica Solà-Morales, tendo em conta somente a sua base material – “uma simples quantidade de materiais disponíveis para realizar uma nova operação de arquitetura.” In Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.16.
13. “Por ello, la historia de la construcción de las catedrales es siempre una operación de yuxtaposición en a que ninguna condición crítica aparece en el momento de intervenir sobre una estructura ya iniciada o sobre una estructura que apunta una determinada lógica, sino que se superpone con la mayor violencia y sin ningún tipo de reflexión previa una nueva estructura sobre la arquitectura ya existente.” In Ignasi Solà-Morales, *Intervenciones*, p.15.



[8]



Extensão

Implantando-se o convento a norte da igreja, não é fácil alargar a igreja existente nesta direção, optando-se num primeiro momento pela sua extensão para sul. A igreja existente, de uma só nave, não tem qualquer capela lateral, à exceção do pequeno nicho já referenciado, construído contra a própria ideia do pátio – claustro. Existem registos da existência de, no mínimo, cinco construções laterais, correspondentes a capelas sepulcrais, no século XIV. A criação destas capelas dar-se-á para além do limite da nave da igreja existente, e não dentro da própria nave, cuja largura se manteve inalterada desde o projeto original. Mantém-se a ideia de adição de peças sucessivas e a manutenção da proporção da nave original. A forma como estas construções se juntam denota a procura apenas de uma boa vizinhança, olhando às questões estruturais não como síntese compositiva, mas apenas como uma questão material a que dar resposta.

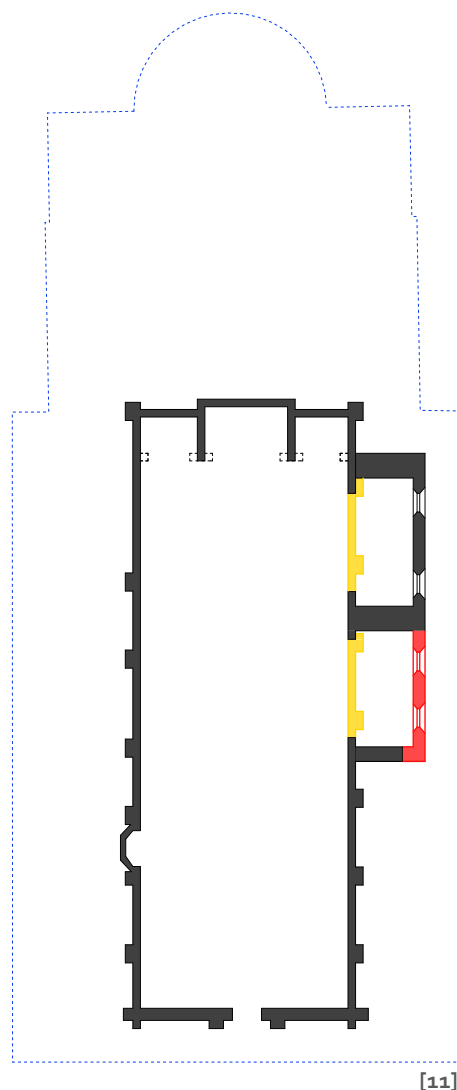
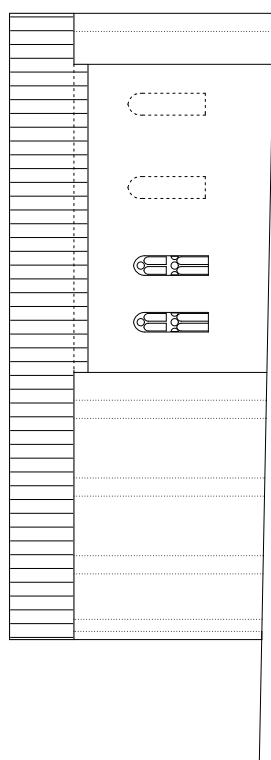
Das cinco capelas apenas se conhece a localização de duas. A primeira onde se situa a *Cappella dei Pianeti*, junto à abside, do lado sul, e uma outra, a *Cappella dei Leontino da Rimini*, adjacente a esta mais curta.¹⁴ Não é descrita a forma como estas capelas participavam da nave, isto é, se o arco existente terá origem nessa altura ou terá sido posteriormente criado da forma que hoje existe. Porém, na planta do século XIV é assinalado um vão, que se situa genericamente nessa zona, não descartando a possibilidade desta capela funcionar como uma das celas que virá a ser construída.

Pela não existência de registo específico na *Cappella dei Pianeti*, desconhece-se se esta já continha no alçado exterior os arcos apontados que hoje em dia se conhecem.

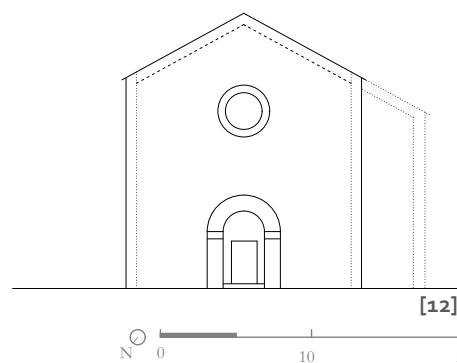
[9] Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, com a adição de duas capelas a partir do levantamento atual. A profundidade da *Cappella dei Leontino da Rimini* é indicativa.

[10] Fachada principal desenhada pelo autor a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). Fachada lateral desenhada a partir das cotas do alçado e da planta.

14. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.



[11]



[12]



A maior intervenção na *Chiesa di San Francesco* de Rimini inicia-se no tempo de Sigismondo Malatesta (1417-1468). A permissão para a obra de uma primeira capela foi dada em 1447.¹⁵ Esta bula papal concede a reconstrução de uma das capelas laterais da igreja – *Cappella degli Angeli*. Trata-se da atual segunda capela, (desde a entrada), do lado da epístola. Utilizando a palavra reconstrução, garante-se a preexistência da *Cappella dei Leontino da Rimini*, nesse lugar.

A parede da nave da igreja foi rasgada para receber os arcos que fazem a ligação entre a nave e a capela. Não tendo sido este paramento destruído e voltado a construir, encontramos na planta gótica o princípio regulador da disposição das capelas. A planta indicia uma estrutura parietal opaca que integra um conjunto de pontos onde a parede aumenta de espessura. Associamos estes pontos a elementos verticais estruturantes da parede, quer pelo seu ritmo, quer pela sua dimensão, podendo, eventualmente, estarem relacionados com as descargas do peso da estrutura da cobertura. Estes contrafortes apenas teriam leitura no exterior da igreja. A sobreposição das duas plantas não nos permite ler claramente a relação destes com o rasgo da parede da nave para a abertura das capelas. Dada a falta de rigor que assumimos na proporção da planta usada como base, focamo-nos no número de pilares e encontramos na relação de dois espaçamentos entre contrafortes a largura de uma capela e consequentemente do seu arco. Dando um salto no tempo, perceberemos que os 9 contrafortes delimitam 8 segmentos: são eles, por ordem da abside para a entrada, um da abside, dois da primeira capela, dois da capela de Isota, um da cela e dois da capela de Sigismondo. Acreditamos, por isso, que os arcos góticos tenham sido abertos entre cada par de contrafortes, integrados posteriormente na espessura da parede. Ressalva-se que, tendo sido retirados contrafortes para manter a integridade da parede e da cobertura que a suporta, utilizar-se-á um arco apontado, descarregando as forças na parede lateral.

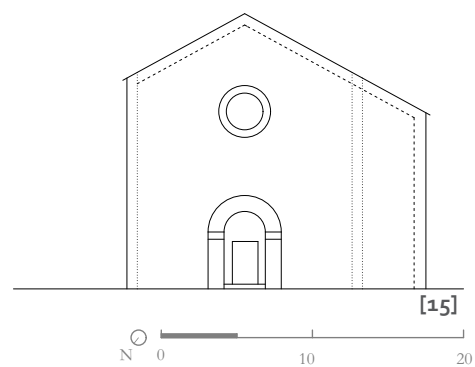
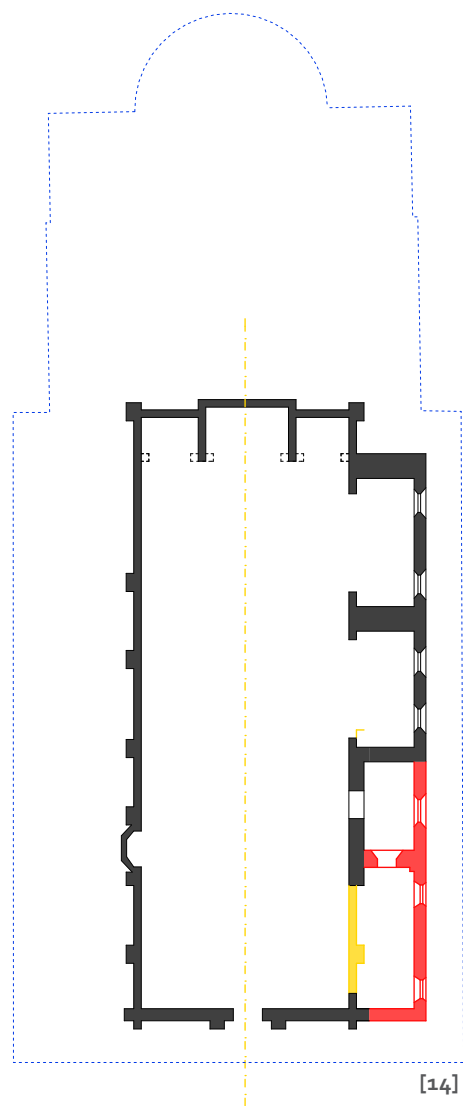
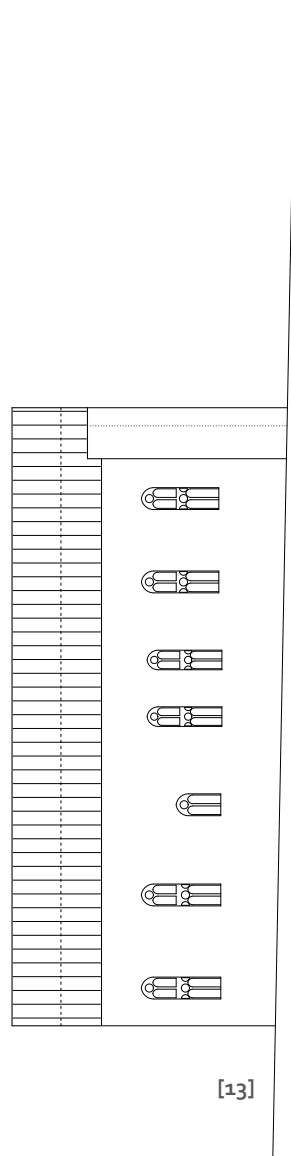
No fundo, a razão pela qual as capelas se vão justapondo à igreja gótica sem um grande rigor métrico, – sem que tenham todas exactamente a mesma dimensão – está relacionada com a adaptação à circunstância, neste caso em específico, relacionado com a disposição prévia dos contrafortes.

A parede da nave, com as sucessivas aberturas de capelas, poderia aproximar-se de uma estrutura esquelética. Naturalmente isso não aconteceu totalmente, tendo em conta que a preexistência não permitia a alteração das suas propriedades de transporte de carga, parecendo que este terá sido o ponto até onde foi possível levar a mesma.

[11] Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, com a adição de duas capelas a partir do levantamento atual. A *Cappella dei Leontino da Rimini* dá lugar à *Cappella degli Angeli*, com a profundidade correta.

[12] Fachada principal, desenhada pelo autor, a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). Fachada lateral desenhada a partir das cotas do alçado e da planta.

15. Esta inicia-se em 1447, com uma bula papal que concede o privilégio à terceira mulher de Sigismondo, Isota degli Atta, a reconstrução de uma das capelas laterais da igreja – *Cappella degli Angeli* – à semelhança da restante igreja, com uma função tumular e votiva.



No ano seguinte, em 1448, foi concedida nova bula para a reconstrução de uma outra capela dedicada a *San Sigismondo*, patrono do príncipe. A invocação a S. Francisco foi abandonada associando-se, através do nome do santo, ao nome da família. Trata-se da primeira capela, desde a entrada, do lado da epístola.

Estes dois trabalhos de reconstrução (capela de Isota e capela de Sigismondo) iniciaram-se, provavelmente, em 1448 sob a direção de Matteo de' Pasti ou de Agostino di Duccio. A capela de San Sigismondo é consagrada em maio de 1452, sendo necessários apenas 4 anos para a sua construção. Em 1450 estão já a ser pintados frescos, o que implica o avanço da construção nesse ano.¹⁶

As informações existentes sobre a reconstrução destas capelas dão-nos uma ideia de intervenção para além do limite da nave, nas localizações indicadas nas plantas produzidas, mantendo por isso (por enquanto) as proporções existentes da nave original. Os vãos que são abertos entre as capelas e as naves são generosos, relacionados, como vimos, com a necessidade mínima estrutural para suportar a parede. À semelhança do que irá ser feito posteriormente no exterior, isto é, a construção de uma máscara que envolve toda a igreja, também esta nave principal irá ter um tratamento decorativo, proporcionado pela abertura das capelas e decoração dos seus arcos.

Analisando a construção destas capelas, entende-se que as mesmas lidam com algumas condicionantes. Por um lado, a intervenção feita nas capelas é descrita como *reconstrução*, o que implica a existência de capelas anteriores e a adaptação às mesmas.

Dando maior importância à construção de cada uma das capelas, os vãos serão abertos de acordo com o melhor posicionamento dos mesmos no lado interior. O ritmo destes vãos no pano exterior resultará numa aparente repetição, mas sem ritmo constante e sem a manutenção das alturas (visível não só na diferente altura entre o vão da cela das relíquias e das capelas, como também entre as diferentes capelas). A unidade exterior é, por isso, comprometida.

Leem-se, assim, duas atitudes na abertura destas capelas. A primeira relacionada com o facto de não se alterar a proporção e estrutura espacial da nave principal da igreja e esta se ir expandindo para além dos seus limites, com uma atitude de justaposição, como vimos, típica do Gótico. Por outro lado, a ideia de que estas expansões, apesar de apresentarem um aspeto de descontínua ampliação da igreja, e dos diferentes tempos de construção, procuram criar uma continuidade no pano exterior – no que diz respeito a todas as capelas partilharem a parede do fundo limite, apesar do ritmo descontínuo dos vãos.

[13] Fachada lateral equacionada a partir das cotas do alçado e dos dados da planta.

[14] Planta do séc. XIV, com a adição das capelas do alçado sul a partir do levantamento atual. Introdução de cela e da *Cappella di San Sigismondo* (suposição do autor).

[15] Fachada principal (desenhada pelo autor) a partir do alçado de Ravaioli G. (1950).

Em 1450, quando Alberti entrou no projeto para a Igreja de S. Francisco em Rimini, este seria o estado da construção da igreja. As duas novas capelas seriam consagradas dois anos depois, sendo que a construção estaria pronta nessa data, para ser iniciada a decoração e pintura dos frescos.

16. “Nel 1450 i lavori murari alle cappelle di Sigismondo, di Isotta e della cella intermedia erano terminati.” In Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

Sempre que uma capela era adicionada, o ritmo do espaço interior era abalado, tendo em conta a relação do tamanho das capelas em comparação com o da igreja. Apesar da fachada sul ficar estabilizada, a planta da igreja está completamente em desequilíbrio, com um lado completamente esventrado por capelas e, um outro, completamente fechado – apenas com um nicho – tendo em conta a presença do claustro a norte. A entrada de luz far-se-á apenas pelos vãos a sul. Não existe qualquer registo de entrada de luz pelo altar.

O ritmo interior resultante da abertura das capelas também não criou a ideia de um projeto uno, tendo em conta a sua intermitência entre cheios e vazios, assim, como a sua não sequencialidade. Pouco mais tarde, na intervenção de Alberti na obra, esta encontra uma simetria com o lado norte, assim como, muito mais tarde, uma simetria no próprio alçado interior da nave onde são abertas estas capelas.

Além dos pontos acima mencionados, a expressão utilizada na abertura destas capelas é bastante contraditória. Se por um lado são usados para a fachada exterior vãos góticos em bífore, já para o interior opta-se por uma expressão mais clássica, com os arcos, apesar de apontados, já bastante abatidos, e com a decoração das pilastras que formam estes arcos tendencialmente clássica.

Poderíamos dizer que a construção da fachada aponta para uma resolução do passado, isto é, o uso do Gótico enquanto forma de construir cidade, enquanto no interior encontramos-nos em transição para a maneira clássica.

Intervenção com Alberti

Renascimento – a reflexão consciente

Não existe qualquer evidência que Sigismondo Malatesta se tenha cruzado com Alberti até 1448. Sigismondo continua as obras nas duas capelas na, ainda, *Chiesa di San Francesco*, sem ter ideia de um projeto de redesenho completo da igreja, enquanto Alberti está ativamente entregue ao desenvolvimento do seu tratado.¹⁷

Alberti, juntando-se ao estaleiro da obra dos Malatesta em 1450, marca com a sua presença a entrada em cena de uma nova visão face ao tempo. Como vimos no capítulo introdutório, até ao Renascimento não existe uma consciência do tempo, sendo este visto como linear e irreversível, consubstanciado na fidelidade à palavra de Deus num tempo estacionário.¹⁸

No Renascimento ao existir uma valorização da Antiguidade, em contraponto com a desvalorização do passado recente, da Idade Média, cria-se a consciência da distância temporal, do passado e, por isso, a definição de tempo.

*Esta condición refleja aparece por primera vez en el momento en que hay una consciencia de la historia. Si se quiere, de una manera muy esquemática, casi mítica, la consciencia de la diferencia, es decir, de que hay un pasado y un presente, y de que las condiciones del pasado son diferentes de las del presente y de que, por tanto, la intervención debe tenerlas en cuenta, sea a favor o en contra, para asumirlas o para distanciarse de ellas; ese no se produce hasta el renacimiento.*¹⁹

Pode-se entender que a figura do arquiteto, enquanto personalidade na obra, é vincada neste século, desligada do mestre que construía as grandes catedrais. Esta alteração na equipa projetista demarca o início de um posicionamento crítico que as obras começam a ter, sendo, por isso, as ideias (conceitos) do projeto clarificadas ou tomadas *a priori*. Principalmente por essa razão as obras de intervenção passam a conter uma ideia, além da material, além da inteligibilidade que é conferida ao contexto.

•

Alberti distingue o arquiteto, enquanto intelectual, enquanto artista, do operário, enquanto artífice e obreiro do projeto idealizado. Uma distinção que

17. [1448] “Agosto, settembre: i nostri si sono probabilmente soltanto ‘sfiorati’. Ma anche in questo caso, come nel precedente, non esiste alcuna prova certa che i due si siano effettivamente incontrati. C’è da dire che, proprio in questi tempi, Sigismondo aveva dato avvio ai primi lavori per le due cappelle di destra del San Francesco, ma non aveva ancora minimamente pensato ad un progetto di ridisegno completo della chiesa. L’Alberti, dal canto suo, era in piena stesura del suo trattato sull’architettura.” in Alberto Giorgio Cassani, *Il principe e l’architetto*, in *Leon Battista Alberti: architetto*, editado por Giorgio Grassi e Luciano Patetta, p.160.
18. Krzysztof Pomian, *L’ordre du temps*, p.50.
19. Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.17.

promove o projeto, antes da sua execução – o que nos permite, de resto, poder equacionar o projeto completo de Alberti – isto é, o desenho que irá conduzir à concretização da obra, como depositário das ideias antes da sua construção.

É criado, por isso, um tempo novo na obra: o tempo do projeto. No tempo da “projeção da vontade para a realização futura, o projeto distingue-se da execução, separando-se no tempo estas duas realidades e encontrando meios, como o desenho e a maquete, para estabelecer a correspondência entre os dois momentos com atores distintos.”²⁰

O *tempo do projeto* permite a criação de um projeto enquanto elemento de trabalho anterior à obra, presente na intervenção de Alberti, provadas através dos seus registos: os elementos do projeto. Veja-se como a medalha comemorativa da obra, cunhada em 1450, desvenda já a ideia de um projeto concebido totalmente à partida, com uma ideia claramente definida desde o ano da sua cunhagem, tendo em conta o rigor da representação quando comparada à fidelidade da parte da obra executada, incluindo um elemento tão importante como a escala – não fosse Alberti o defensor máximo da relação das partes com o todo. Podemos dizer que a representação do projeto, tema hoje em estudo profundo e em revisão pela crítica de arquitetura, encontra um dos primeiros exemplos aqui. Esta representação permite a extrapolação da parte do projeto não executada, permitindo outra leitura da obra além do simplesmente executado.

Além da medalha terá existido também um modelo em madeira da obra, para clarificar a ideia geral e orientar a condução dos trabalhos, que Matteo de’ Pasti irá seguir escrupulosamente.

•

Alberti, sendo Renascentista, procurará marcar o seu tempo através de um desenho que expresse os seus ideais, dando na sua obra a resposta à necessidade de se situar no tempo. Percorremos uma obra renascentista com “a consciência precisa de estar em nossa casa, numa casa construída por um arquiteto, não exaltados em arrebatamentos religiosos, mas que raciocina segundo métodos e processos humanos que não ocultam mistérios, antes estão presentes com calma e precisão de evidência universal.”²¹ A consciencialização da história é marcada na construção do lugar enquanto lugar humano, permitindo que espaço e tempo confluem como matéria da obra, passíveis de serem controlados pelo Homem.

O clima de rutura com a tradição gótica existente interrompe a continuidade linear, iniciando uma outra, (na verdade cíclica) com uma ideia subjacente de superar o passado recente. A teoria e a prática demarcam-se, tal como no agir histórico, em que entre a decisão e o ato há uma relação pela qual o ato não tem valor a não ser que dependa de uma decisão da mente, assim como a decisão não tem valor a não ser que se cumpra o ato. O contraste das lógicas fica exposto quando comparado com a maneira gótica, da não premeditação

dos atos enquanto construção contínua.

Na arquitetura o mais importante não é agora construir com o mínimo de recursos a obra mais avançada, mas antes construir a obra mais bela, valorizando a proporção em detrimento da esbelteza. A tecnologia, por exemplo, não é o fundamental a enaltecer, sendo antes exigidas posições manifestadas na universalidade do projeto.

A intervir

*Transformação de uma pequena igreja conventual num verdadeiro Panteão à maneira romana, onde apenas o culto dos Deuses é substituído pela memória dos mortos ilustres, foi a operação encetada por Alberti, na primeira experiência arquitetónica significativa de que temos conhecimento.*²²

A Idade Média não tem muitos exemplos de programas de arquitetura tumular, pelo que Alberti tentará encontrar esquemas de organização espacial nas ruínas romanas, nomeadamente nas construções de plantas circulares ligadas ao cristianismo Tardo-Gótico. A criação de uma grande cúpula é enquadrada na associada ao panteão de Roma e às respetivas lógicas formais, matemáticas e racionais.

O projeto de Alberti é a transformação da *Chiesa di San Francesco* num grande mausoléu para a família Malatesta, onde Sigismondo Malatesta, que ordena a transformação deste espaço, seria colocado na zona da cúpula, a localizar no altar-mor, enquanto a restante família e descendentes seriam distribuídos pelas restantes capelas. As personagens ilustres da cultura e das artes integrantes da corte dos senhores seriam tumulados nos arcos laterais exteriores – não sendo descartada a ideia de que Sigismondo e Isolta (primeiro amante e depois esposa) serem colocados na fachada principal, em cada um dos arcos que ladeiam o arco central, da entrada, enquanto o arco superior serviria para um túmulo dos seus antepassados.²³

Esta obra é um “...símbolo afirmativo dos valores em jogo no quadro da cultura da comunidade com que convive.”²⁴ Insere-se no Humanismo próprio do Renascimento ao exaltar a supremacia do Homem, neste caso da família patricia. A dignificação da família é, por isso, feita quer através de um uso consciente da arquitetura de referente clássico (como à frente veremos detalhadamente), quer através da figura de um mausoléu auto comemorativo.

A arquitetura está intrinsecamente ligada com o poder vigente, quer enquanto arte (e, por isso, necessita dos seus compradores), quer enquanto resposta política (e, por isso, funciona como meio). Assim, a intervenção trabalha sempre de acordo com o poder vigente, como resposta a um problema. As intervenções, nas quais esta se inclui, são lidas de acordo com um contexto que importa entender e não somente como uma vontade do arquiteto.

Alberti, ao receber a encomenda do *Tempio Malatestiano* vai dar resposta à encomenda do seu cliente, respeitando a moda e as ideias que prevaleciam no seu tempo. A igreja gótica é escondida numa carapaça, que permite abstrairmo-nos desta e ver somente uma nova construção.

20. Domingos Tavares, *Leon Battista Alberti, teoria da arquitetura*, p.92 (a partir das ideias enunciadas por Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura del Rinascimento*).
21. Bruno Zevi, *Saber ver a arquitetura*, p.97-98.
22. Domingos Tavares, *Leon Battista Alberti, teoria da arquitetura*, p.71.
23. Joseph Rykwert, “Alberti: The Invention of a Past”, in *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès International de Paris*, p.733.
24. Domingos Tavares, *Leon Battista Alberti, Teoria da Arquitetura*, p.85.



[15]

Em 1450 inicia-se a intervenção de Alberti, data constante na medalha da fundação da autoria de Matteo de' Pasti [15], que acompanharia a obra, se bem que o primeiro registo oficial do envolvimento de Alberti com a obra seja uma carta datada de 1454, dirigida a Matteo de' Pasti. Algumas crónicas²⁵ informam que a obra estaria em plena construção em 1453.

Alberti foi o condutor do processo de concretização da reforma total da igreja franciscana num grande mausoléu familiar. Alberti teria, por isso, o papel de consultor e Matteo a tarefa de coordenador de obra.

*Além disso, desejo ardentemente que afastes para bem longe de ti um defeito com que muitas vezes se faz com que nenhuma das grandes obras se livre de erros extremamente censuráveis: quantos não há que não pretendam ser emendadores, guias, diretores da tua vida, da tua arte, dos teus costumes e hábitos. Por causa da brevidade da vida e da grandeza da obra, quase nunca sucederá que uma obra de grandes dimensões possa ser terminada por aquele que a empreendeu. Mas nós atrevidos, que lhes sucedemos, esforçamo-nos por inovar alguma coisa e gloriamo-nos disso; daí resulta que as obras, que outros começaram bem, sejam deformadas e mal concluídas. Na verdade sou de opinião que nos devemos ater às determinações que maduramente idealizaram. Pode, com efeito, ter movido, esses primeiros construtores da obra, algum motivo que, se o perscrutares demorada e diligentemente e refletires acertadamente, também não te escapará.*²⁶

O mesmo nos explica Giorgio Grassi sobre a postura que Alberti defende face à continuidade das obras entre diferentes arquitetos ressaltando, acima de tudo, um grande sentido crítico face à intervenção, e caso a caso, como se verá na comparação entre a intervenção em *Santo Stefano Rotondo* e a *Chiesa di San Francesco* em Rimini:

*Habitualmente, o arquiteto acompanha apenas uma parte do percurso total de uma obra e, assim como pode intervir numa obra já iniciada, é possível que outros intervenham depois dele, mas o mais importante para Alberti é que se tenha esta consciência e que este facto não altera a postura no confronto das obras, que se reflita na obra, de modo que também esta, no final não resulte modificada, no sentido de uma maior disponibilidade, de um seu acrescido carácter de generalidade.*²⁷

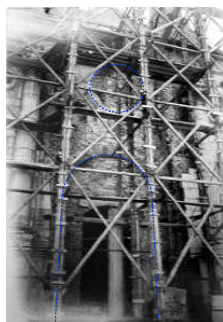
Como se analisará de seguida, esta base teórica defendida por Alberti no seu tratado será compulsoriamente seguida, quer no trabalho do existente, quer no equilíbrio com que a sua demarcada intervenção se posiciona.

[15] Medalha fundida por Matteo de' Pasti, com o perfil de Sigismondo Malatesta do lado da cara e o *Tempio Malatestiano* do lado da coroa.

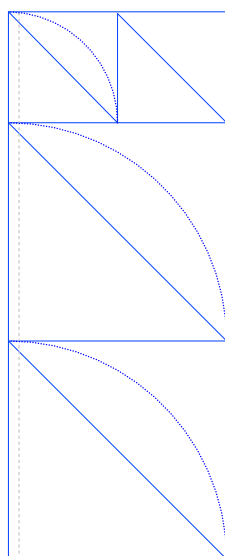
25. Crónica di Giovanni di Mastro Pedrino, a 24 novembro 1453, ou a carta de Bedoro de Pedris e Sigismondo da Bologna, a 8 de maio de 1454. Alberto Giorgio Cassani, "Il principe e l'architetto", *Leon Battista Alberti: architetto*, p.168.

26. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*, p.56.

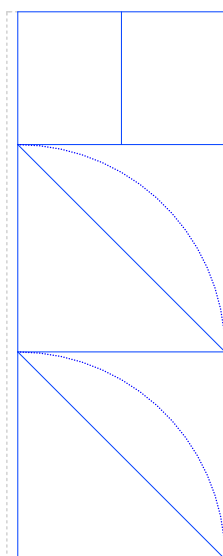
27. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, IX, [XI] pp.621-622.



[16]

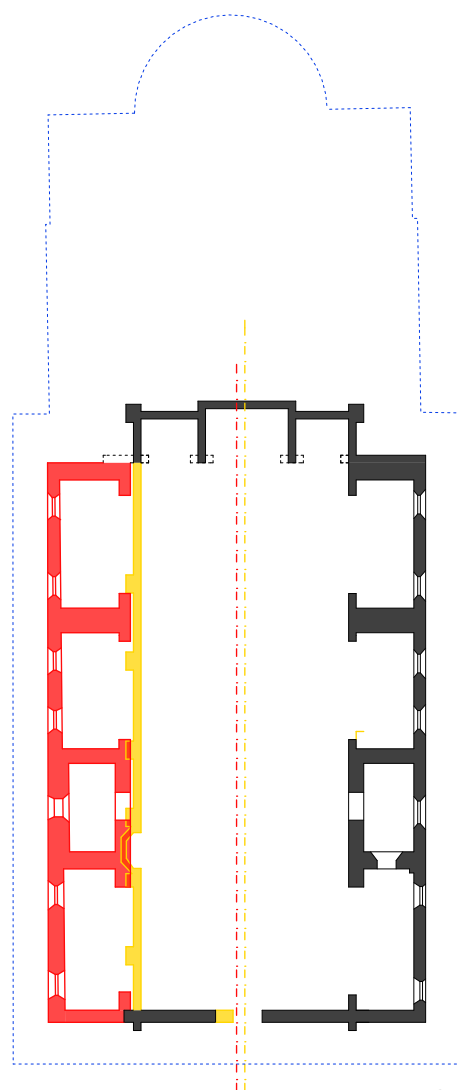


Proporção da nave aumentando a largura da nave da igreja gótica

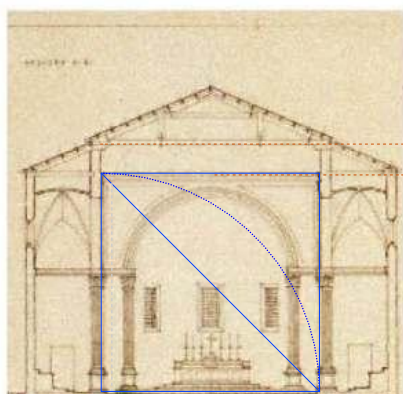


Proporção da nave da igreja gótica

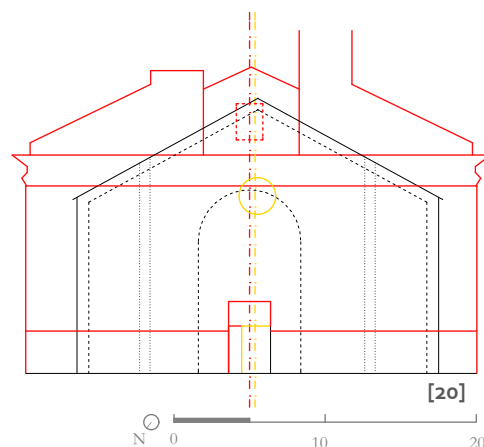
[17]



[18]



[19]



[20]

Intervenção como interpretação da preexistência – simetria

Alberti usa no *Tempio Malatestiano* o princípio “cuidar o que está feito e não comprometer o que se tem a fazer”. Esta questão é bem evidente na continuação da obra após Alberti ter entrado no estaleiro.

*Todo o problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir.*²⁹

O primeiro passo da intervenção é o reconhecimento do valor dessa arquitetura. Tornar inteligível, afirmar o presente, fazendo com que a peça adquira valor significativo enquanto entidade isolada mas, acima de tudo, dotá-la de uma estrutura intelectual. Este reconhecimento está intimamente relacionado com a atualidade, isto é, os diferentes presentes que reconheceram valor ao objeto. Estes reconhecimentos, ou sucessivos reconhecimentos, estão relacionados com as ideias e ideais da época em que são feitos e não com uma qualidade intrínseca da base.

Como vimos, a capela gótica apresentava um enorme desequilíbrio, com um conjunto de capelas à direita, e nenhuma capela à esquerda. Alberti no seu tratado defende a demolição daquilo que não tem correção possível:

*Mas nem todos os defeitos que têm outras proveniências são tais que não possam ser corrigidos. Se houver algum defeito derivado do arquiteto, nem sempre é tal que possa ser corrigido. O que é defeituoso de origem e profundamente disforme sobre todos os aspetos não é suscetível de correção. As coisas que se encontram num estado tal que de modo nenhum podem ser melhoradas, a não ser que se alterem todas as suas linhas, essas não têm mais correção do que serem demolidas para se fazerem de novo. Mas não insisto nesta questão.*³⁰

Assim, será tomada a decisão de replicar aquilo que havia sido construído a sul, a norte da igreja. A parede norte da igreja, que definia o limite entre a igreja e o claustro é desmontada para que a nova possa ser construída sensivelmente um metro ao lado desta. Assim, o eixo de simetria da construção passará também ele a ser desviado cerca de meio metro para norte.

Nesta alteração não será tido em conta o claustro em qualquer momento o que demonstra o seu carácter mais de pátio do que de claustro. Alberti procurará desvincular a igreja do restante complexo, motivo pelo qual o claustro deixará de ser tido em conta, em prol de uma autonomização da igreja.

Durante a desmontagem e posterior montagem do paramento Albertiano da fachada principal após a II Guerra Mundial, foi descoberta a antiga rosácea da *Chiesa di San Francesco*, assim como um arco de descarga de força da fachada. A principal descoberta foi a de que o eixo destes elementos não coincide com o eixo da porta do *Tempio Malatestiano*, mas antes terá sido deslocada para o lado cerca de meio metro, o que defende este ponto de vista.

[16] A fachada desmontada após a II Guerra Mundial, com arco de descargas de força e rosácea assinalada, assimetricamente na nova fachada.

[17] Comparação da proporção da nave antes e depois da alteração da fachada norte.

[18] Planta assinalando a alteração da fachada norte da igreja, deslocando o seu limite para a esquerda, desenhada a partir da planta do séc XIV (determinada pelo autor) em conjunto com o levantamento atual.

[19] Corte transversal da igreja, com proporção 1:1.

[20] Fachada principal a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950), assinalando a revisão do eixo de simetria (desenhado pela autor).

A construção da nova cobertura determinou a eliminação da rosácea, não pertencente ao novo projeto, substituída por um vão retangular na solução provisória, no local onde seria implementada a janela termal do projecto de Alberti.

A distância no alçado interior entre o entablamento e a cota a que apoiam as madres da cobertura reflete que no projeto original a cobertura apoiaria no local da parede que entretanto começou o seu projecto de decoração, e apenas posteriormente terá sido realizada a cobertura, solução de recurso, aumentando assim este espaço para permitir a criação de uma correta cobertura.

29. Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.15.

30. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, X, [I], p.624.

É, assim, atribuída uma estrutura intelectual ao excerto de igreja gótica que permaneceu. O desvio da parede norte face à existente, aparentemente irrisório, permitirá que a igreja gótica passe a ser renascentista no que diz respeito à sua proporção, tendo em conta que arrastar a parede permitiu que o espaço ganhasse uma proporção perfeita (perfeita nos sentido de medida correta, sem aproximações) de 1 para 2 e 1/2, enquanto a igreja Gótica não permitiria tal proporção, conforme representado nos esquemas. [17]

A unidade de proporção da planta vai ser a mesma que a do corte. A largura da nave passará a ter a mesma altura desta, contando até ao limite do friso da decoração, isto é, até à altura da nave caso esta não tivesse sido posteriormente aumentada.

L'Alberti delinea con sicurezza il suo campo d'azione "questa faccia con che sai opera da per se perch' queste larghezze ed altezze delle cappelle mi perturbano" postulando in un modo inequivocabile la non congruità proporzionale tra i linguaggio classico da lui adottato e la preesistenza gotiche: "vuole aiutare quel che è fatto e non guastare quel che s'abbia a fare".³¹

Assim, entende-se que a intervenção de Alberti não ficou apenas do lado de fora da igreja, mas teve uma grande intervenção no lado interior da mesma, dotando as preexistências de novos significados.³² [21]

A intervenção de Alberti está, por isso, intrinsecamente relacionada com o existente, a partir do qual, e da re-invenção dele, o projeto parte. Alberti adaptou-se ao espaço disponível, trabalhou com a matéria existente e não destruiu as estruturas das capelas do lado sul desnecessariamente, resolvendo espacialmente e recorrendo a soluções construtivas que não punham em causa a preexistência, nem a concretização das suas ideias arquitetónicas defendidas no seu tratado.

A investigação sobre e da preexistência, das condições de partida do projeto torna-se, por isso, uma ferramenta fundamental do projeto, um passo para o projeto. Alberti, de facto, vai conferir à *Chiesa di San Francesco* uma nova alma, com o princípio de conferir à nave uma proporção interior renascentista.³³

La conclusione del filosofus è in piena sintonia con la filosofia albertiana. Adattarsi alle circostanze, non potendo sperare di opporvisi: "tutti hanno da guadagnare a giudicare obbiettivamente la propria condizione: facendo di necessità virtù, le persone sagge si adattano alle situazioni e ridimensionano le circostanze sgradevoli".³⁴

Com Alberti já presente na obra, opta-se por continuar o passado, reproduzindo-o sem lhe criar qualquer alteração, realizando uma simetria perfeita. Apesar das condições de abertura de arcos na parede sul serem diferentes da criação de uma parede nova com arcos apontados, a opção arquitetónica recairá em manter a mesma expressão e inclusivamente as

31. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.95.

32. "Della vecchia chiesa di S. Francesco rimane solo il muro destro (quello in cui si aprono gli archi acuti delle cappelle di Sigismondo e Isotta) e il fronte, nascosto dal rivestimento albertiano. Il muro sinistro di S. Francesco fu demolito e "spostato" verso sinistra di poco più di un metro. La ragione della demolizione e ricostruzione del muro a una distanza così prossima dalla precedente, difficilmente si può giustificare se non con la necessità "albertiana" di proporzionare la pianta dell'edificio francescano al progetto complessivo del "Tempio", conservando tuttavia le cappelle del lato destro fatte costruire da Sigismondo Malatesta e già terminate. L'intervento dell'Alberti non si limitò, quindi, solo all'esterno, ma interessò tutto l'edificio, investendo le preesistenze medioevali dei "nuovi" significati e valori del Rinascimento." In Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

mesmas espessuras. Existe nesta atitude uma intencionalidade arquitetônica não partilhada pela justaposição praticada no Gótico. O mimetismo do existente, com a particularidade de ser recriado no lugar pretendido e onde o eixo de simetria existente determinaria, reflete uma consciencialização do espaço-tempo.

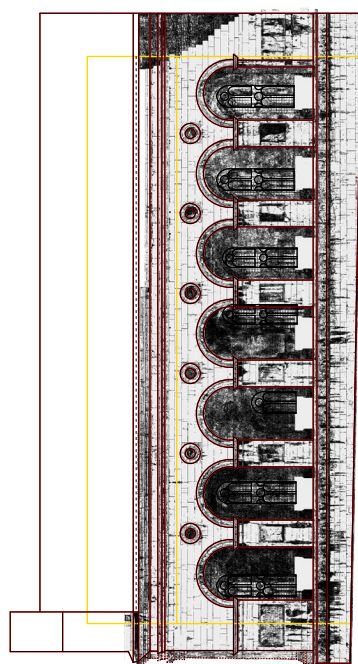
Antes de uma conservação existe uma intenção de continuar a mesma arquitetura ao longo do tempo e melhorando o seu sistema de proporções, e construtivo. A única coisa que não foi melhorada foi a forma das capelas a norte e, por isso, no mimetismo é de certa forma renunciado o seu tempo, valorizando o espaço interior como um todo. Porém esta obra só pode ser vista com um olhar global, com o entendimento de que será criada outra parte da obra para a qual importará criar um grande contraste. Veremos mais à frente qual o entendimento de Alberti de um projeto global, no qual se insere esta atitude.

[21] Interior da *Chiesa de San Francesco*, as três capela existentes a sul quando Alberti entrou na obra, que reproduzirá a norte, dotando a mesma de um novo significado.

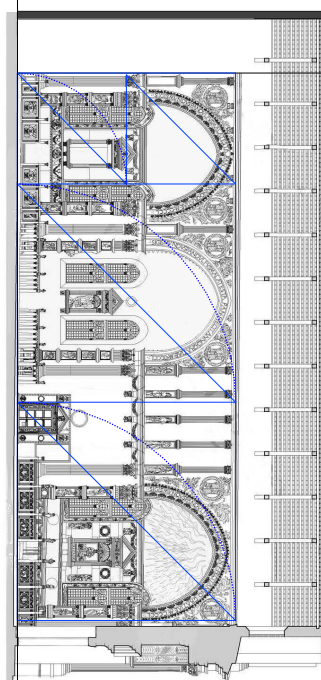


[21]

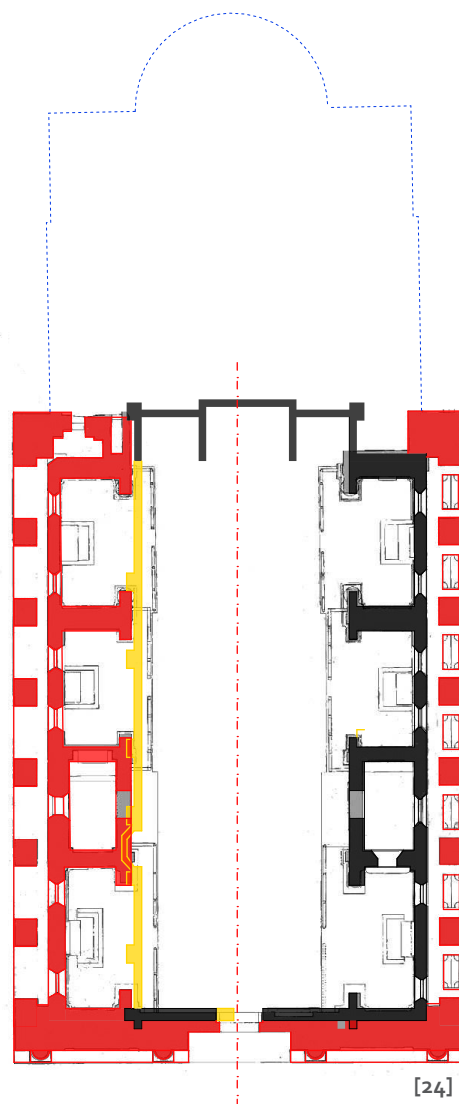
33. “Existirá algum arquiteto no qual o pensamento e a ação são as duas faces da mesma moeda para quem o início de qualquer projeto não signifique investigar? Penso em Alberti e (...) do meu ponto de vista, não existe esse arquiteto que prescindia da investigação como um passo para o projeto. Os arquitetos teórico-práticos, como daqui em diante os designarei, investigam evidentemente para projetar e, nessa ação também prática, fazem por exemplo o reconhecimento das condições de partida, mas também dos meios disponíveis, para a transformação dos sítios dados em lugares com uma nova alma.” Citação a partir do vídeo exibido por José Miguel Rodrigues no ciclo de conferências *Prática(s) da Arquitectura – projecto | investigação | escrita*, 29 de fevereiro de 2012.
34. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.90.



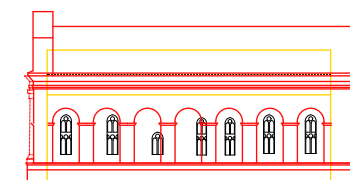
[22]



[23]

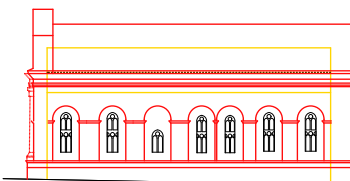


[24]



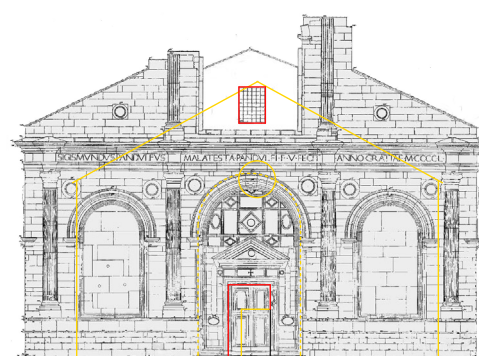
[25a]

Experiência da distribuição dos arcos do projeto de Alberti, alinhando entre o primeiro e o último arco.



[25b]

Experiência da distribuição dos arcos do projeto de Alberti, alinhando com as janelas pré-existentes.



[26]



Intervenção como crítica à preexistência – máscara

A forma de intervir no construído será, a partir do Renascimento, completamente distinta da anteriormente exposta. Sola-Morales indica que “a ideia de intervenção comportaria a crítica às outras ideias anteriores”.³⁵ A ideia de crítica é radicalmente nova. Estamos perante o primeiro momento da História em que é necessária uma teorização e, portanto, uma definição de qual é a relação entre a intervenção nova e a arquitetura existente.

Na preexistência do *Tempio Malatestiano* será implementado um novo discurso, sendo Alberti um dos primeiros a constituir, com a sua obra, uma crítica respeitante ao lugar onde interveio e às condições que este lugar oferecia: o problema da *conformitas*. Estamos perante o discurso da coerência ou da incoerência, da conformidade ou da inconformidade, face à integração no existente.

*Tre sono le possibilità operative che l'autore rileva dall'applicazione del concetto, nonché sai suggerimenti e dalla lettura delle opere dell'Alberti: “primo, le parti preesistenti potevano essere modellate secondo principi della “maniera moderna” (o, in modo anche più concreto, incastonate in un organismo contemporaneo); secondo, l'opera poteva essere continuata in uno stile volutamente goticizzante; terzo si poteva arrivare ad un compromesso fra queste due possibilità. Mentre i due primi modi di operare rientrano nell'ambito della conformità, la terza possibilità è, invece, una chiara applicazione del concetto di concinnitas, intesa come possibilità di coesistenza tra forme gotiche e “maniera moderna”.*³⁶

Alberti vai criar uma realidade distante daquela que encontrou quando chegou a Rimini, adequada ao seu tempo e às suas intenções, que terá duas caras face ao comprometimento com a preexistência. Permitindo uma leitura da obra, crítica e consequentemente humanista, Alberti utiliza um código classicizante escrevendo em simultâneo o manual do seu uso, isto é, o seu tratado:

*Esta compreensão constitui-se num modus cogitans da cultura latina, isto é, numa “maneira de organizar a realidade para a tornar compreensível ao pensamento”, que se manifesta nos mais variados domínios nomeadamente nas artes e na linguagem.*³⁷

Expressando uma desvalorização da arquitetura gótica, a realidade vai ser manobrada, escondendo esta arquitetura atrás de uma nova fachada, formando o seu *Tempio* que, por outro lado, reportará para a antiguidade. O Renascimento cria uma ideia de passado, de história e tempo, mas é uma ideia muito particular e dual: baseia-se numa Antiguidade radiosa, à luz da qual se pretende voltar, e numa Idade Média de trevas, negativa, contrária ao que a Antiguidade representa.

Apesar de encoberta, a igreja gótica mantém-se. A história desta igreja não passa por uma destruição da estrutura existente e do uso da sua matéria para construir uma igreja nova, mas antes da sobreposição de camadas, do seu encobrimento, da sua manutenção e inclusive da criação de metade desta.

[22] Fachada lateral com sobreposição da nova fachada sobre a existente, e marcação da anterior volumetria.

[23] Corte longitudinal da igreja, com proporção 1:2,5.

[24] Planta com a introdução da fachada de Alberti, assim como as capelas a norte. Desenho elaborado a partir da planta séc. XVI, e do levantamento atual.

[25] Fachadas laterais. Duas experiências a partir do desenho de Alberti, a partir da preexistência.

[26] Fachada principal com marcação da anterior volumetria, desenhada a partir de Ravaioli G. (1950).

35. Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.15.

36. Gaetana Cantone, *La città di marmo: da Alberti a Serlio la storia tra progettazione e restauro*, p.25.

37. Umberto Eco, *A Linha e o Labirinto: As estruturas do Pensamento Latino*, in *A Civilização Latina*, p.25 e pp.23-48, in Mário Krüger “Introdução: As leituras da Arte edificatória” in Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, p.28.

Alberti mostrará discretamente a reminiscência gótica na sombra das suas espessas paredes renascentistas. A técnica utilizada por Alberti passa por colar novas paredes às paredes existentes, sem as afetar, criando dessa forma uma capa de revestimento.

*Alberti's own comments on these problems are very informative about his intentions. They are concerned with the way limestone facing relates to the old brick fabric. The casing was to be so thick as to be virtually an independent structure.*³⁸

A condição de experimentação na arquitetura não deve ser negada, mas deve antes ser trabalhada tendo em conta o passado: "...considerar o projeto como um instrumento de reforma, mas também de experimentação a partir da consideração racional das condições passadas e presentes da arquitetura, das suas razões de ser, com o objetivo de imaginar o futuro, justamente, projetando-o. É um convite que igualmente atenta no facto de um projeto ser sempre a expressão de um juízo que se funda em princípios partilhados, com a tendência para assim privilegiar os elementos de permanência da arquitetura, em detrimento dos ocasionais, confirmando-lhes a sua autoridade."³⁹



Análise

FACHADA PRINCIPAL

O *Tempio Malatestiano* apresenta-se hoje como uma obra inacabada. É perfeitamente identificável uma incompleta fachada principal, através da ausência do remate superior central. É precisamente neste ponto que se encontra visível a parede de remate da igreja gótica, já não a original gótica, mas o resultado da empena da nova cobertura, erigida na fase dirigida por Alberti, como veremos mais à frente.

À semelhança de um templo da Antiguidade Clássica, no qual as colunas assentam sobre uma estilóbato, este edifício eleva-se do plano da cidade através da criação de um embasamento⁴⁰ onde inicia o primeiro estrato. Tendo apenas um pequeno canelo que delimita um friso na zona superior deste estilóbato, poderia olhar-se para este embasamento como um pódio, onde assenta toda a estrutura da obra.

Na lógica da intervenção efetuada, este estilóbato terá uma dupla função. A primeira é criar um corte claro com a preexistência. Isto é, o que era uma igreja com estrutura parietal, sem qualquer elemento intermediário de transição entre o pavimento da cidade e a parede, é agora um templo colocado sobre uma base à maneira dos Antigos. Por outro lado, esta mesma base cria uma distância face ao contexto urbano onde se insere, introduzindo a novidade, o novo, enquanto elemento dissonante no contexto, aumentando esse efeito da elevação através do pódio. Esta separação representa a separação do solo sagrado relativamente ao profano.

Com a inserção desta nova fachada existe uma transformação do lugar. A criação de um pódio não é mais do que uma atitude de engrandecimento do templo e daquilo que representa. Sem dúvida cria-se um olhar diagonal, isto é, de uma posição baixa para uma alta, que está associado à ideia de dignificação. Esta alteração na direção do olhar é da máxima importância para cortar o diálogo que poderia vir a existir com a cidade, e deixar o monumento discursar.



[28]

[27] Construção do *Tempio* (*Miniatura di Giovanni da Fano dal Codice "Hesperis" di Basinio da Parma, L'elevazione del Tempio, 1462-1464 circa, Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi*)

[28] Perspetiva do *Tempio Malatestiano* ao nível do olhar humano, permitindo entender que o plano onde o templo assenta é superior à linha do horizonte, de um Homem em pé.

38. Joseph Rykwert, "Alberti: The Invention of a Past", in *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès International de Paris*, p.733.

39. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'Architettura Romana*, p.64.

40. *Embasamento, estilóbato, base, pódio*: as quatro palavras são deliberadamente usadas para se referir ao mesmo elemento, tendo em conta as diferentes leituras que ele pode ter: *Embasamento* enquanto elemento de composição renascentista; *Estilóbato* relacionado com a ideia de um vocabulário clássico, o lugar onde assentam as colunas (repare-se o uso de estilóbato e não de estereóbata tendo em conta a não existência de vários "degraus" mas de apenas um); *Base* enquanto elemento de composição, comparando a composição tripartida do templo à composição de uma coluna clássica (base-fuste-capitel: embasamento-estrato – entablamento); *Pódio*, remetendo para o vocabulário clássico, a plataforma onde assentam os templos romanos, reportando ainda para a ideia de elevação.

CIDADE

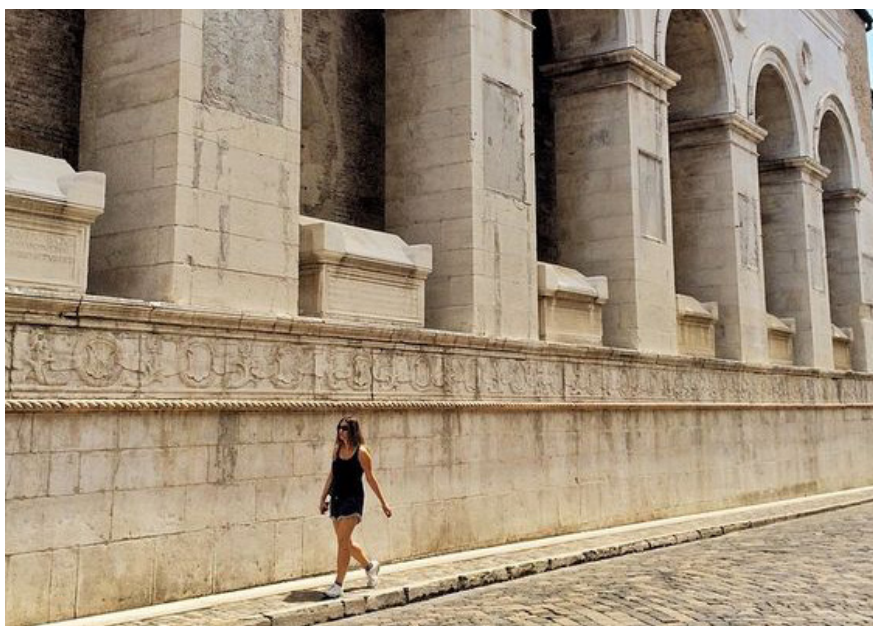
A intervenção sobre a realidade construída da arquitetura do Renascimento tem como objetivo unificar a totalidade do espaço como cenário da vida humana. Isto significa que este projeto de unidade subtrai a diversidade e a luxação, a multiplicidade que a cidade antiga e sobretudo a cidade medieval ofereciam.⁴¹

Existe sempre uma intenção de reler a cidade construída e, acima de tudo, de lhe acrescentar um novo significado, ou antes, alterar o seu significado. Não há um respeito pela diversidade das estruturas, mas antes uma submissão destas, de acordo com um projeto de cidade que deve ter uma unidade própria. No século XVI, depois das angústias góticas ou antes das dúvidas maneiristas, o projeto enfrenta, com a sua unidade e os seus princípios, a cidade gótica.⁴²

Através de intenções pontuais, ou conjuntas, o projeto de arquitetura funciona como um instrumento de cirurgia urbana, como acontece nas galerias Uffizi, em Florença, de Giorgio Vasari. O carácter unitário que é dado à cidade através do desenho de uma rua/prça, que aglutina toda uma enorme diversidade de funções é representativo desta intenção renascentista.

O projeto para o *Tempio* supera, por isso, a conceção da cidade medieval, mas não pode prescindir dela, no sentido de intervir a partir dela, defendendo uma atitude de não relação com a cidade, enfrentando-a através da sua unidade, expressa através do pódio. [29]

O pódio, atitude clássica, é um sintoma de leitura do modelo clássico e da sua transformação para o lugar com as suas características e qualidades, encontrando-se na leitura do existente, que se irá interpretar com a sensibilidade de integração da obra.



[29]

A ideia do pódio está associada com a ideia de monumento que se pretende transmitir. Mais do que o arranjo da igreja, interessa criar um momento na cidade e, por isso, a fachada é desenhada tendo em conta a preexistência da igreja, mas pensando sobretudo qual o impacto desta na cidade, enquanto engrandecimento dos Malatesta através do seu mausoléu. A criação da fachada é, por isso, das primeiras obras a concretizar, visto ser, por um lado, aquilo que tem maior visibilidade e, por outro, poder considerar-se como um arranjo urbano antes de uma obra de arquitetura.

O próprio afastamento da estrutura monástica gótica expressa claramente esta intenção de autonomia face ao existente, exaltando a sua singularidade.⁴³

[30] O mesmo se aplica à criação de uma cúpula, referenciada no modelo clássico do Panteão (Roma).

[29] Escala urbana do pódio.

[30] Litografia de G. Moore (1843): o pódio enquanto motivo de monumentalização e autonomização do *Tempio*.

ELEMENTOS DE TRANSIÇÃO ENTRE O EXISTENTE E O NOVO

O ponto focal deste estudo encontra-se, como vemos, nos elementos de transição entre o existente e o novo. A interrupção do pódio, tendo em conta a importância que este tem na composição da obra, é extremamente denunciador de uma concessão face ao existente. Este é interrompido na zona da entrada, cuja localização foi mantida do anterior projeto, tornado agora acesso ao *Tempio*.



[30]

41. Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.18.
42. “la arquitectura tiene toda la seguridad de un proyecto establecido en un principio y que, en cualquier caso, se permite dialogar más o menos con lo existente pero sin renunciar nunca a la unidad con que se enfrenta la ciudad gótica.” Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.18.
43. Existem alguns registos gráficos que mostram um encosto da estrutura monástica ao *Tempio*. Desconhecendo qual a perspetiva de Alberti face à estrutura monástica, é a partir da leitura das fachadas de Alberti que retiramos a leitura da obra com um carácter singular e uno.

É, assim, perfeitamente demonstrada uma não associação entre o interior e o exterior. Isto é, se na fachada existe um pódio que pressupõe a cota do nível interior à cota superior do pódio (como acontecia nos templos da antiguidade), a entrada e a manutenção da implantação da localização anunciam, ainda mesmo na análise da fachada, uma não conformidade entre a ideia de pódio e a cota interior. Respeitando a cota existente do pavimento da igreja, e naturalmente o seu acesso, a concessão ao desenho do *Tempio*, apenas foi feita na zona da entrada. Porém, tendo em conta a naturalidade com que esse gesto é feito, fruto dos recursos compositivos utilizados (que veremos mais à frente), assim como a importância que esta base tem, esta quebra da ilusão é remetida para segundo plano. [31]

Mais do que relacionar-se com um templo, a intervenção relaciona-se predominantemente com a ideia do arco romano. Neste alçado do *Tempio* existe uma composição simétrica e tripartida, que partiu da reprodução do princípio organizador do arco de Augusto, arco romano presente em Rimini: encontramos o engrandecimento do *Tempio* através da formalização romana. [32] Verificamos que o sistema de composição é o mesmo (inclusive o sistema parietal onde se insere): um pódio com um friso, onde assentam duas colunas adossadas que “sustentam” um entablamento com frontão, no meio da superfície delimitada por estes elementos é rasgado um arco – que se inicia no pavimento – com moldura apenas na arquivolta.

A arquitetura romana é aqui usada como base de referência para a construção do novo *Tempio*, procurando reviver os valores da antiguidade. Pode ser entendida como um argumento de autoridade, que permite dar importância à construção. Se pensarmos a obra como espaço de consagração da família patricia de Rimini, entendemos que o uso da simbologia romana está associado não só à ideia do Renascimento clássico mas, naturalmente, à criação de uma relação entre os Malatesta e aquilo que de bom a arquitetura romana representa.



[32]



[31]

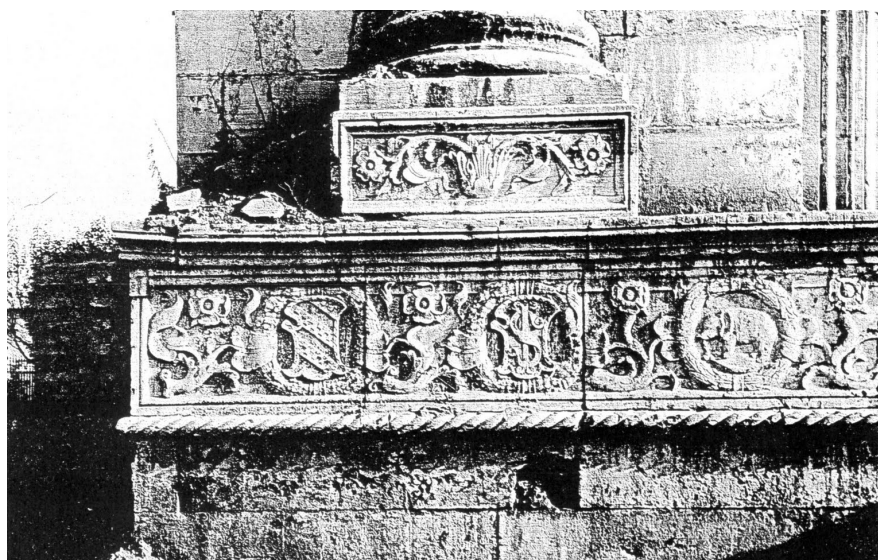
Remeter esta construção para o arco de Augusto não é uma atitude ingênua por parte de Alberti: é criada uma continuidade do discurso, que remete para uma continuidade da governação, como se a linha de governo romana fosse contínua nos Malatesta. Procura-se com esta obra prestígio e primazia, daí a importância dada à fachada no contacto com o espaço público. O uso do código clássico romano estará relacionado com a ideia de *monumento* desenvolvida neste período, assumindo “uma representação de uma dignidade (imperial) frontal perante o espaço público.”⁴⁴

O trabalho do encontro entre os dois projetos, isto é, entre o preexistente e o dirigido por Alberti – projeto este de Alberti, que tenta conciliar a arquitetura clássica com o seu presente – encontra nesta porta a sua formalização. Alberti usa de alguns subterfúgios para que o existente não arruíne a intenção prevista para a fachada.

Em primeiro lugar o corte do pódio que, como vimos, é na verdade um embasamento, é feito apenas com uma dobra parcial, na espessura deste embasamento. O pequeno friso que se encontra a dois terços de altura contorna a espessura do embasamento, não chamando a atenção para o corte.

[33]

Em segundo lugar, as quatro colunas adossadas não assentam no pódio, mas num dado, remetendo para um isolamento destas colunas. Estas, que definem três tramos (com o tramo central mais largo que os laterais), apresentam todas o mesmo desenvolvimento vertical, isto é, começam e terminam à mesma cota, sem que se tenha caído na tentação das colunas centrais iniciarem no pavimento. A distância entre o fim das colunas centrais e o início do corte no embasamento na zona central é equivalente a pouco mais de meia largura do dado da coluna, vincando a ideia do corte no embasamento ser algo independente do desenho do alçado (a que o desenho do arco romano no interior deste tramo não é indiferente, isto é, apenas o interior do arco do tramo central tem toda a altura) [34]. Esta distância vai repetir-se no cunhal, com a coluna adossada a afastar-se do limite do edifício e a não interferir com o alçado lateral.



[34]

[31] Tempio Malatestiano com vão de entrada abaixo da cota do pódio.

[32] Arco de Augusto, em ilustração sobre o Tempio Malatestiano. Carlo Giuseppe Fossati, (1737-1795); no livro *Le Temple de malateste de Rimini: architecture de Leon Baptiste Alberti de Florence*.

[33] Corte no embasamento no arco central.

[34] Dado entre o entablamento e a coluna.

44. Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.81.



[33]

Em terceiro lugar a relação do arco romano com o corte do embasamento. No centro de todos os tramos é introduzido um arco romano. No interior do arco central, à fachada existente é apenas adossada uma fina camada de pedra mármore, permitindo que todo este espaço fique numa posição recuada face ao restante alçado. É este plano, e o seu recuo, que irá definir a localização precisa do corte no embasamento. O arco romano não tem qualquer elemento, ainda que decorativo, a suportá-lo, como por exemplo uma pilastra, relacionado-se com o facto de não focalizar a atenção no corte do embasamento.

A necessidade de respeitar o vão de entrada é tão importante que permite que o arco romano interrompa o embasamento e venha até à cota da praça. O aumento da altura do arco central vai estar relacionado com o aumento da sua largura, pois tendo sido alargadas as duas dimensões, permitirão que a sua proporção seja em tudo semelhante à dos arcos dos tramos laterais, contribuindo, assim, decisivamente para o efeito de naturalidade com que a fachada no seu conjunto nos é apresentada.

A dimensão do vão contido no arco central parece não estar em sintonia com as dimensões do alçado. Após a II Guerra Mundial, a fachada de Alberti será desmontada e poderemos encontrar o que permanece da fachada gótica.

Dois arcos. Um maior, de descarga do peso, e outro interior, mais abatido, do tamanho da porta final. [36] Tendo em conta estas descobertas parece-nos que terão existido alguns constrangimentos estruturais na criação de um maior rasgo aquando da aplicação do projeto de Alberti.⁴⁵

Tendo em conta as reduzidas medidas do vão – aproximadamente o dobro da altura do embasamento, e cerca de um terço da largura do arco romano onde se insere – existe um conjunto de elementos decorativos que irão enfatizar a abertura, como uma moldura no vão e no limite do nicho do arco, um entablamento sobre a moldura, e finalmente um frontão triangular.



[35]

O restante plano contido no arco é ainda decorado com um padrão geométrico que recorre a elementos escuros, através de um revestimento marmóreo colorido, enfatizando a profundidade deste. [37]

É, assim, demonstrada a importância que a manutenção de um vão, neste caso o principal de acesso ao *Tempio*, tem na composição de todo o alçado e, consequentemente, na ideia da obra.

O entablamento que percorre todo o perímetro do *Tempio* e que, em conjunto com a base, garante uma leitura de unidade, permite uma leitura estrutural compreensiva. Porém, ao serem colocadas as quatro colunas adossadas na fachada principal entre a base e o entablamento, e num primeiro plano, faz com que o entablamento seja saliente nessa mesma zona, dando força à ideia de um estrato sobre uma base. [35]

A fachada desta igreja é das primeiras a ser construída com os ideais do Renascimento, o que permitiu o seu uso como modelo para outras igrejas. As referências para a criação dos alçados são encontradas por Alberti na arquitetura clássica. A arquitetura gótica e medieval procurava, preferencialmente, a criação de um espaço interno, sendo o exterior resultante dessa busca para o espaço interior. Alberti inverte estes padrões e, de facto, o espaço público e a visibilidade tornam-se o foco principal das obras.

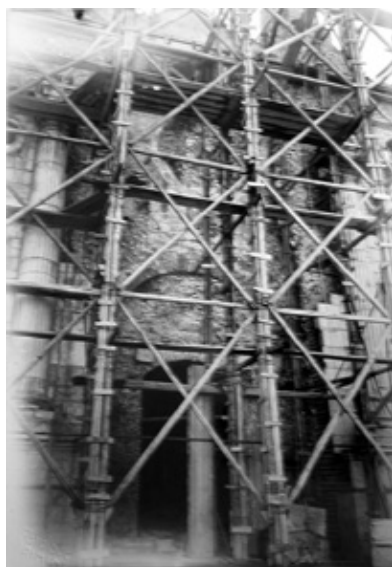
FACHADAS LATERAIS

Alberti tem preocupação na forma como a nova fachada irá interagir com os paramentos existentes, ou em criação, de tijolo. A fachada lateral é tão espessa que funciona virtualmente e construtivamente como uma parede independente. É, de facto, a distância entre as duas fachadas o símbolo do afastamento entre os dois tempos.

[35] Entablamento saliente sobre as quatro colunas adossadas.

[36] Fachada do Tempio desmontada após a II Guerra Mundial

[37] Arco central da fachada.



[36]



[37]

45. No desenho da fachada [26] é realizado um desenho de vermelhos e amarelos a partir da fachada desenhada por Ravaioli, de acordo com a fotografia [36].

Existe uma continuidade entre a fachada central e as fachadas laterais ao nível do embasamento e do entablamento. [39] O pano criado entre ambos recorre a um conjunto de sete arcos romanos, desenhados à semelhança dos três existentes na fachada principal. Porém, ao contrário do alçado principal, neste pano não é introduzida qualquer coluna adossada, tendo os arcos neste alçado o papel principal.

Isto poderá acontecer porque, como atrás vimos, não existirá neste alçado uma necessidade de criar um primeiro plano para acentuar o estrato sobre o embasamento, tendo em conta que todos os arcos desta fachada apoiam no embasamento. Assim, enquanto na fachada principal o arco inicia numa imposta / cornija apenas com a largura da moldura do arco, no alçado lateral esta cornija arquivada é contínua e interrompida apenas na zona do arco.

A viragem desta cornija para o alçado principal irá surgir no mesmo ponto onde deveria iniciar um novo arco na fachada principal. Neste cunhal, de viragem do alçado, onde esperávamos encontrar um elemento estrutural, existe um cunhal mural. Esta atitude demonstra uma outra cisão entre a Antiguidade e o Renascimento: a distinção entre uma estrutura parietal e a uma estrutura porticada, sem qualquer tentativa de subterfúgio, mas antes tirando partido dessa distinção na composição e métrica dos alçados. É, assim, realizado o trabalho de integrar dois alçados muito díspares (porque díspares são também as condições existentes – e novas – a que respondem). [38]

Vejamos o que refere Alberti relativamente ao sistema construtivo:

*Entre as partes mais importantes da parede, ou talvez mesmo as mais importantes, estão os cunhais e o que é retirado ou acrescentado a esta, isto é, as pilastras, as colunas e todos os elementos que desempenham função idêntica à das colunas, sustentando as vigas e arcos da cobertura e que em conjunto se designam por ossatura. Ao lado das aberturas existem as ombreiras, de natureza idêntica aos cunhais e às colunas. O que encima a abertura, isto é, o lintel, faz parte da ossatura, seja fabricado por uma trave direita, seja com um arco. Pode, de facto, dizer-se que o arco é como um lintel curvo e a arquivave uma coluna colocada horizontalmente. As zonas que assim se estendem nos intervalos entre as partes principais designam-se exactamente enchimentos.*⁴⁶



[39]



[38]

A igreja gótica, com uma estrutura assumidamente parietal, irá ser revestida por uma outra estrutura parietal. Se na fachada principal é claramente sugestionado o sistema de ossatura definido por Alberti, com as colunas adossadas a suportar um entablamento (ou excerto de entablamento visto que é mais largo na zona sobre estas), na fachada lateral o entablamento não tem qualquer elemento que o “suporte”, (no sentido de existirem colunas) rematando o entablamento a parede. Nas fachadas laterais, é mais enfatizado o entablamento existente no nível onde se iniciam os arcos. São estas paredes sucessivamente interrompidas, que permitem a ambiguidade de leitura destas como colunas, verificando-se a definição de coluna de Alberti “uma coluna não é mais do que um fragmento de parede”.⁴⁷

Esta fachada lateral intriga-nos na medida em que os dois tempos são apresentados separados pela profundidade da própria fachada criada. A nova fachada cria uma sombra na fachada existente tendo em conta a sua profundidade, conferida pela espessura, criando-se uma relação entre as duas.

Uma primeira análise da relação entre os dois vãos (os da fachada existente e os da nova fachada) demonstra que Alberti não teve qualquer respeito pela fachada existente, ao descentrar os seus arcos romanos de volta perfeita dos vãos góticos, ou mesmo a ocultar parcialmente os seus limites.

Olhando a cronologia da construção da obra encontramos, porém, outro indício que o mesmo não acontecera dessa forma. Alberti já estará presente no estaleiro da obra quando se inicia a construção das capelas a norte, à semelhança das capelas que estavam a ser completadas a sul. Assumiu-se nesta reprodução que a lógica presente no alçado não teria qualquer motivo que suscitasse a sua alteração, tendo em conta o correto posicionamento dentro de cada uma das capelas, isto é, os dois vãos góticos por capela ficam simétricos no espaço desta, e mais próximos ou separados conforme a necessidade de introdução de altares, ou não, entre os vãos. Lembremo-nos que defendemos que a largura das capelas estaria relacionada com a posição dos contrafortes (ainda que reduzidos tendo em conta que a cobertura é ligeira, isto é, em madeira). O resultado do prevalecimento pelo desenho do espaço interior em detrimento do espaço exterior resultou numa sequência de vãos, aparentemente compassados, mas na verdade arrítmicos.

Por seu turno Alberti não prescinde dos seus ideais urbanos enquanto criação de um desenho uno e racional para a fachada e vai, na definição deste desenho, dentro do possível, atender à métrica existente, conferindo uma harmonia à arritmia do passado, na criação de uma aparente perfeição para a imperfeição existente. São indícios desta conciliação, por exemplo, a quantidade de arcos criada ser igual ao número de vãos existentes. Outra forma de respeito encontrada foi a não colocação de nenhum vão atrás de um pilar, de forma a não cortar a entrada de luz. Num dos testes efetuados neste trabalho apresentado [25a], os arcos romanos são distribuídos entre o primeiro e o último vão, o que coloca alguns dos vãos intermédios atrás dos paramentos novos. Num outro teste [25b] os arcos romanos são dispostos de acordo com

[38] Continuidade do limite do entablamento do arco quer na fachada frontal, quer na fachada laterla.

[39] Ângulo entre as fachadas principal e lateral.

[40] Fachada lateral.



[40]

46. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, III, p.6.

47. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*, p.144.

os vãos góticos. Neste caso passa a ser exaltada a não existência da métrica no tempo gótico.

A posição exata de cada um dos vãos permite além das questões práticas como seja o tamanho e a posição, integrar ainda o valor da proporção e da composição do alçado, partilhando da métrica geral adotada para a obra.⁴⁸

Com a criação desta fachada lateral, foi reajustada a forma exterior da obra, não existindo uma necessidade prática para esta construção, mas tão-somente um desejo de renovação e afirmação do seu tempo, face à alteração da circunstância.^{49 50} Com o carácter estrutural que este revestimento tem, com uma lógica estrutural visualmente forte, e uma espessura que, entre outros motivos apresentados, insiste no carácter fundacional do mesmo, dificilmente se compreende a verdadeira razão de ser desta construção: apenas um revestimento. Depois do bombardeamento da II Guerra Mundial e da intervenção posterior, a desmontagem e posterior montagem da fachada vão mostrar com toda a clareza o carácter não tectónico (no sentido estrutural) destes paramentos.

•

El sistema de construcción empleado en cada época es siempre mucho más temerario que la habitación construida. Mientras que el orden de la habitación descansa sobre un fondo inolvidado, el orden constructivo solicita por el contrario una constante contemporización e incluso la existencia de un cierto riesgo que corrobore su carácter empírico. La osadía de las escaleras, los andamios y los polipastos utilizados por cada generación, frente a la calma de una estancia arquetípica, refleja la condición reto-progresiva de la arquitectura. Qué es construir cambiará, escandalizará, buscará nuevos verbos y sustantivos. Pero el cuarto es el cuarto.⁵¹



[41]



[42]



[43]

Os arcos das fachadas laterais apresentam uma diferença considerável face aos da fachada principal, no que diz respeito à sua espessura. É dada uma maior profundidade que permite a esta nova fachada criar um afastamento considerável face à fachada existente, desligando-se construtivamente desta, onde se situam os vãos que iluminam lateralmente a igreja. Seria nestes arcos exteriores que seriam depositados os túmulos das personagens ilustres da cultura e das artes da corte da família Malatesta.

Além da espessura da fachada lateral é também intrigante o afastamento à fachada gótica, quando Alberti expressa no seu tratado o uso acertado dos materiais. Poderemos entender esta espessura não só através da ideia de fazer recuar a fachada gótica, mas simultaneamente através da leitura das proporções da fachada principal inerentes à ideia de beleza defendida por Alberti. A criação de uma regra geométrica para a fachada principal poderia partir do vão de entrada, do vão pré-existente ligeiramente alterado no projeto. Sendo a fachada proporcionada a partir deste elemento, isso implica o alargamento desta face à preexistência, colmatando a distância entre a fachada gótica e o limite da nova fachada com a composição de sucessivos arcos profundos.

Parece-nos esta hipótese bastante plausível, tendo em conta a tendência de Alberti por uma noção de beleza relacionada com a pesquisa lógico-matemática e a noção de proporcionalidade. A fachada poderia ter sido construída tendo em conta a preexistência e o respeito pelo conjunto de regras de composição, procurando garantir a harmonia do espaço visual. Se a proporção não está associada a um número, então a porta e a sua medida associada, definem “o tamanho” da proporção.

A proporção da fachada principal é essencial para a correta leitura da intenção para a fachada lateral, tendo em conta a descolagem entre a fachada nova e a fachada preexistente. A pormenorização desta descolagem é exemplar, pois o encosto entre as duas paredes fica sempre recuado, existindo uma particular atenção nos arcos extremos, em que existe um recuo para que esse encosto fique na sombra tornando, com essa atitude, todos os arcos exatamente iguais e realmente independentes de qualquer estrutura existente.

[42]

Alberti vai, por isso, trabalhar com esta ilusão ótica que a sombra confere, que como uma máscara não anula, mas oculta o mascarado. [43]

A parede que delimita o alçado lateral da igreja existente, visível entre os arcos, (ao contrário do arco no alçado principal onde se situa a porta) não foi forrada, ficando totalmente visível os altos vãos de arco apontado e respetiva decoração gótica, assim como o aparelho misto de pedra e tijolo da parede. Neste confronto entre ambos os elementos parece existir um certo descomplexo na visibilidade da igreja gótica que tanto se tentou esconder na fachada principal. A nosso ver, parece-nos que a espessura da parede que foi criada, com a função de albergar nos arcos criados os túmulos da família, acaba por criar uma distância, considerada suficiente para não interferir na nova intervenção.

[41] Sobreposição de vãos.

[42] O desencosto entre as duas fachadas.

[43] Fachada lateral com os arcos interiores em sombra.

48. “La preoccupazioni di Matteo dovevano riferirsi alla posizione delle finestre delle cappelle e al loro risicato allineamento con i forni delle archeggiature di nuova costruzione. Le preoccupazioni dell’Alberti invece si riferivano ad un preciso tessuto proporzionale al quale del resto il richiamo effettuato deve essere stato assai efficace se si nota una costanza metrica esecutiva veramente singolare in tutto l’edificio”. In Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l’opera completa*, p.104.

49. “A destruição da forma exterior da arquitetura é justificada apenas e quando isso for tornado absolutamente indispensável pela perpétua transformação das circunstâncias que determinam a forma, nomeadamente, como se disse, quando o sistema estrutural ou material mudam.” José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.264.

50. “Nela [na arquitetura] nunca se chegou à destruição da forma exterior – mesmo quando isso se tornou necessário pela perpétua transformação das circunstâncias que determinam a forma.” In J. J. O. Oud, “Sobre la Arquitectura del Futuro y sus Posibilidades Arquitectónicas” (conferencia proferida em 1921, com o título “Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden”), in *Mi Trayectoria en De Stijl*, pp.73-74, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.264.

51. Luis Martínez Santa-María, *El libro de los cuartos*.

A sobreposição dos dois sistemas, mas a sua não total opacidade, permite uma dupla leitura que integra um dos elementos mais interessantes deste projeto: as janelas em bifore apontado da *Chiesa di San Francesco* apoiam virtualmente, em segundo plano, nas base das grossas arcadas de volta inteira abertas nas fachadas laterais idealizadas por Alberti.

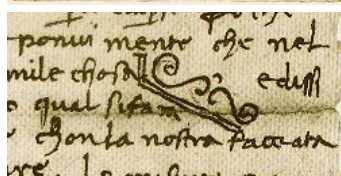
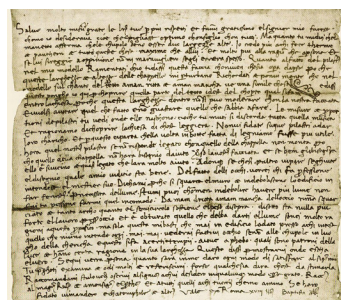
REMATE DA FACHADA PRINCIPAL

Voltando à fachada principal, é visível o topo do telhado de duas águas na zona onde o alçado principal não foi terminado. Nesta ausência de remate é possível ler a espessura total da nova fachada adicionada à existente. Esta obra está, assim, claramente incompleta.

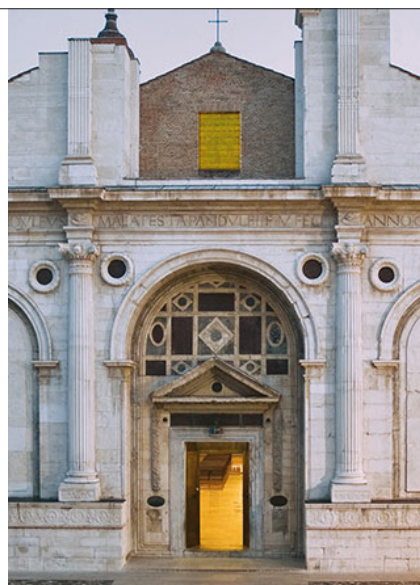
Num templo da Antiguidade Clássica, o frontão triangular sobrepõem-se ao entablamento, trazendo como motivo de composição da fachada o problema técnico do remate de uma cobertura de duas águas. [44] Alberti vai debater-se com o mesmo problema na resolução desta igreja: a resolução do topo do telhado de duas águas, existente, no alçado principal.⁵² Porém, a ideia do projeto é outra e, como tal, é necessário rever a composição do alçado.

Comparando o primeiro estrato do *Tempio Malatestiano* com o *Arco de Augusto*, [45] facilmente se compreende que até ao entablamento as diferenças não são notórias, sendo no segundo estrato que se criam as maiores diferenças. Alberti vai tentar compatibilizar a tradição medieval com o projeto clássico – que por norma se desenvolvia apenas num único estrato – criado para o primeiro estrato.

É definido sobre o entablamento um remate para o primeiro estrato com um arco abatido que esconderia a empena da cobertura de duas águas. Este arco seria interrompido pela criação de um novo arco romano, no tramo central definido por duas pilastras que, ao contrário do arco de Augusto, não seria rematado com um frontão triangular, mas com um arco apoiado nas pilastras. [15]



[44]



[45]

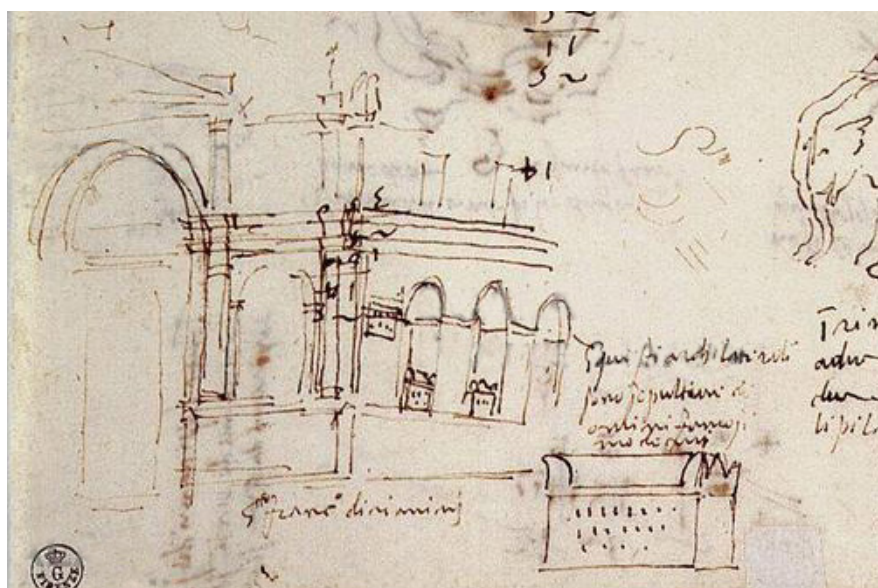
Apesar desta intenção expressa no projeto, presente, por exemplo, na medalha comemorativa cunhada, a parte deste remate construída não corresponde ao definido nos elementos de projeto. A solução encontrada em obra foi a de introduzir um grande frontão triangular sobre todo o alçado, interrompido no tramo central. O arranque de um frontão triangular, sem qualquer elemento de composição de fachada à exceção de um óculo em cada uma das partes, relaciona esta postura com a Antiguidade Clássica. Este frontão triangular é interrompido pela introdução de duas pilastras, no alinhamento vertical das colunas adossadas centrais do estrato inferior, ainda que separadas pelo entablamento que as colunas adossadas suportam. A construção destas pilastras foi interrompida e estas não têm remate nem a totalidade da altura prevista. É indiciado que iria existir um arco romano com a mesma largura que o do estrato inferior, como denota o seu arranque do lado direito.

Para a solução do remate da fachada, além da solução do projeto original, com o arco abatido, e a do projeto revisto e executado, com frontão triangular, existe uma terceira alternativa que nos é apresentada num desenho de Antonio Sangallo da il Giovane, em 1526. [46] Este desenho, do qual se apresenta um excerto, mostra uma perspetiva do cunhal, desenhando o encontro da fachada lateral com a fachada principal. É possível encontrar já a base totalmente desenhada de acordo com aquilo que foi executado. Porém o entendimento da forma como iria ser rematado o arco central da fachada principal, assim como o segundo estrato desta fachada, divergem de todos os planos existentes. Neste desenho é apontado o início de um segundo estrato na fachada lateral, o qual iria ter relação com a fachada principal. No próprio cunhal, apesar das pilastras estarem representadas conforme executadas, a forma como é desenhada a viragem do entablamento aponta uma série de incertezas que denota a originalidade da solução. A viragem do entablamento é, na verdade, feita de forma seca sem recurso a qualquer elemento decorativo de transição.

[44] Carta e Alberti a Matteo di' Pasti, propondo a alteração do arco abatido para um frontão triangular com volutas.

[45] Comparação do Arco de Augusto de Rimini com o Arco triunfal da fachada do *Tempio Malatestiano* (sem escala)

[46] Sangallo Antonio da il Giovane (1526) excerto.



[46]

52. Alberti escreve uma carta a Matteo em 1454, sugerindo a alteração do pormenor do remate dos triângulos laterais de concordância com a pendente das coberturas. In Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.74.

A forma como o desenho de Sangallo propõe uma terceira alternativa não permite entender o porquê desta proposta. Parece-nos que as alturas aqui definidas não vão ao encontro das alturas existentes em obra e o arco central da fachada principal diverge em muito do definido por Alberti.

De qualquer das formas realça-se que um projeto global, idealizado antes do início da obra, permite entender o porquê das alterações realizadas no decorrer do projeto, e compreender rapidamente os erros de outras propostas.

*Também a elegância do edifício deve merecer a nossa atenção. Se a altura das paredes for exagerada, aplicar-se-lhes-á cornijas ou linhas divisórias até determinado nível, subdividindo-a. Se, porém, uma parede for demasiado comprida, erguer-se-ão colunas do cimo à base, não demasiado próximas entre si, mas mais distantes. Deste modo, o olhar poderá fixar-se e descansar nos lugares de repouso que se lhe oferecem e assim enfadar-se bastante menos com a vastidão do ambiente.*⁵³

Em 1461 a família Malatesta vende uma casa para poder construir o teto da igreja. Existe, por isso, uma reconstrução, ou um refazer da cobertura, o que implica a alteração da cobertura original (relacionada com a alteração do eixo da igreja, e o refazer da parede do evangelho, obrigando a refazer a cobertura).

A cobertura executada é uma solução de recurso utilizada no decorrer da obra face a uma não possível substituição da cobertura leve por uma abóbada de berço, conforme sugerido inicialmente por Alberti. Na verdade, o excerto de parede construída, acima da linha de coroamento da decoração das fachadas interiores poderia ser o início da abóbada de berço.⁵⁴

O entendimento da cobertura ter subido face ao existente está, por isso, relacionada com a necessidade prática de cobrir as fachadas já executadas, e permitir as cotas e os desenhos previstos para as fachadas laterais já que, mantendo as pendentes existentes antes da intervenção de Alberti, estas não seriam possíveis.

INTERIOR

Com o seu projeto Alberti vai alterar o projeto interior (que como vimos está em construção quando Alberti entra no estaleiro), através da alteração das fontes de luz desse espaço. As janelas rasgadas nos alçados norte e sul do projeto anterior, apesar de serem bastante generosas em termos de entrada de luz são ensombreadas através da espessura dos arcos romanos que lhe são apostos. Assim, o efeito de contraste que se esperaria entre as capelas laterais, fortemente iluminadas, e a nave central, que se caracterizava pela penumbra, foi invertido com a intervenção de Alberti: agora as janelas das capelas estão ensombreadas e, caso o projeto tivesse sido concluído, iria ser aberto um enorme vão no segundo estrato da fachada principal, que no espaço interior ficaria no meio da abóbada de berço, que a par dos vãos introduzidos pela grande cúpula que o projeto de intervenção de Alberti contempla para o lugar do altar, gerariam uma nave fortemente iluminada. Trata-se, por isso, de um interessante efeito de repercussão da intervenção, isto é, nem sempre quando se considera que não há efeito na preexistência, o efeito finda por surgir.

53. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, X, p.17.

54. “Quanto alla copertura della navata, l’Alberti, coerentemente ai suoi intendimenti, propone la volta a botte, ma, non fidandosi delle struttura preesistenti, propone a Matteo dei Pasti, “ragioniamo di choprire la chiesa di chosa leggera (...) et per questo ci parca che la volta in botte fatta di legname fosse utile”. Dove il riferimento veneto alle volte a carena di nave è anche più scoperto e convincente” In Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l’opera completa*, p.103.

A igreja existente e o seu interior servem, por isso, o propósito de albergarem a grande obra pública que é a fachada que engrandece a família patrícia na cidade.

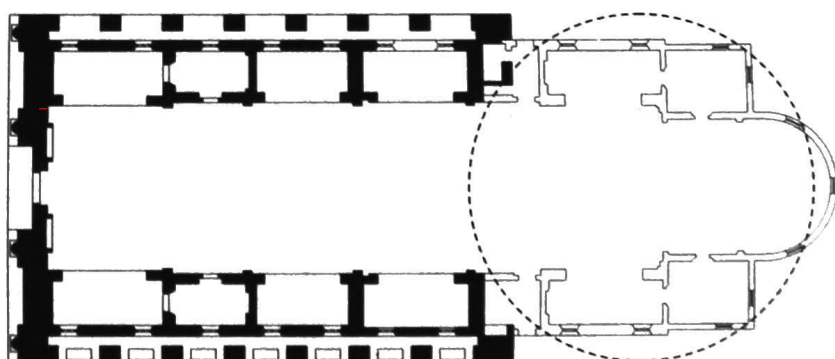
*Por fim, quando o aspeto da obra e o projeto te agradarem inteiramente, a ti e a outros peritos, de tal maneira que não se apresente nenhum ponto em que tenhas hesitação, nenhum aspeto em que possas decidir-te por melhor opção, aconselho-te a que não te apresses, levado pelo desejo de edificar, a dar início à obra como fazem as pessoas irrefletidas e precipitadas; mas, se me deres ouvidos, aguardarás algum tempo até que a aprovação recente do teu engenho arrefeça, disposto a examinar tudo mais uma vez: ser-te-á então permitido analisar ponderadamente o projeto, já não levado pelo apego à tua invenção, mas sim movidos pelos argumentos da razão. Grande é o contributo que o tempo traz à execução de todas as obras, fazendo com que repares e reflitas atentamente naquilo que te escapara, por mais perspicaz que sejas.*⁵⁵

CÚPULA

Não é conhecida qualquer planta do projeto que permita entender como seria feita a articulação entre a nave, com as suas capelas, e a cabeceira, em rotunda. Sabe-se apenas que seguiria a mesma largura exterior do alçado, mas desconhece-se qual seria o dispositivo de transição entre os dois espaços. Apontamos assim sucintamente⁵⁶ a existência de várias teorias sobre o desenvolvimento do projeto depois do final da nave existente.

A medalha executada por Matteo de' Pasti representa atrás do alçado principal uma grande cúpula, com a largura da fachada, que seria construída no lugar da cabeceira. [15]

A igreja permaneceu como era, sem o interior ter sofrido qualquer alteração, tendo a cúpula semiesférica sobre a abside (obsessão de Alberti) nunca ter chegado a ser construída.⁵⁷

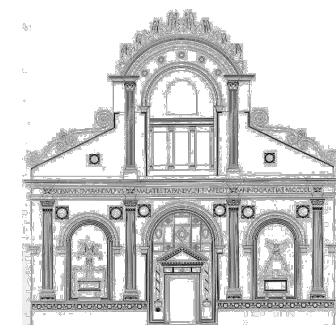


[47]

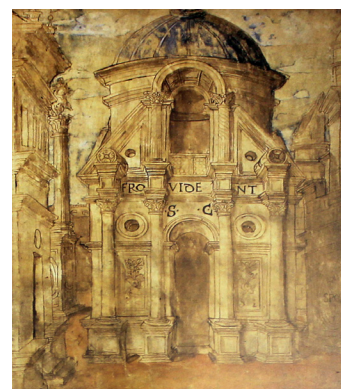
[47] Planta da Igreja de S. Francisco com marcação hipotética da rotunda.

[48] Desenho da fachada principal determinada por Alberti.

[49] Pintura de autor anónimo, representando a fachada completa do Tempio com cúpula e já com a solução de rampantes retas e não curvas, ainda que sem volutas.



[48]



[49]

55. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, II, [I], p.190-191.

56. Optaremos por não introduzir o tema da forma do projeto depois do final da nave, tendo em conta os múltiplos pontos de vista sobre o assunto, baseada em extensa bibliografia, que são apoiados por diferentes indícios arqueológicos e arquitetónicos. Tomaremos apenas em consideração a informação útil para o desenvolvimento do tema da intervenção.

57. A partir de escavações arqueológicas foram postos a descoberto algumas fundações que poderiam corresponder às fundações desta cúpula.

Intervir em algo desvalorizado

A decisão de rejeitar qualquer coisa está longe de ser uma decisão simples. Tal como qualquer tipo fundamental de ação, encontramos-na na experiência quotidiana. É uma inversão de valores. Embora outrora tenha sido necessário um objeto, depois de rejeitado, passa a ser refugo ou lixo. Aquilo que em tempos foi valioso, não presta agora para nada; aquilo que outrora se desejou causa agora repugnância; o belo é visto agora como feio. Quando rejeitar e o que rejeitar são questões cujas respostas são determinadas por muitas considerações.⁵⁸

O ponto fundamental da intervenção de Alberti passa por compreender como foi realizada a intervenção numa estrutura que não é valorizada esteticamente. É muito diferente estudar a intervenção de Alberti, na *Chiesa di San Francesco – Tempio Malatestiano*, ou a intervenção de Baldassare Peruzzi no Teatro Marcelo – Palazzo Orsini, atendendo que no *Tempio* trata-se de uma intervenção numa arquitetura à época desvalorizada, ao contrário da arquitetura clássica romana, no século XVI, muito estudada, a partir do qual se construíam as fundações (no caso de Peruzzi literalmente) da nova Roma e do novo pensamento. Compreende-se, por isso, o porquê de até ao século XVIII o conceito de *monumento* ser válido apenas para a Antiguidade Clássica, momento em que as obras da Idade Média começaram a ser também integradas.

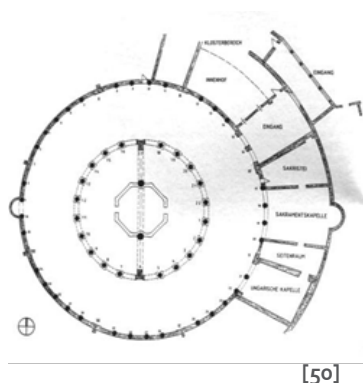
O exemplo de *Santo Stefano Rotondo* (realizado por Alberti poucos anos mais tarde), é bastante diferente e valerá a pena comparar os dois na sua génese para melhor compreender a questão. O tema do referente clássico será retomado mais à frente, importando agora a leitura no que diz respeito à valorização.

Em primeiro lugar existe uma diferença entre as duas bases. A de *Santo Stefano Rotondo* é uma base clássica, romana, que Alberti, admirando, pretende exaltar. Já na *Chiesa di San Francesco*, à base gótica pretende-se tirar o seu protagonismo. Logo à partida a ideia de intervenção vai ser muito diferente nas duas, variando por isso profundamente a formulação. Em *Santo Stefano Rotondo*, readapta-se um templo romano, um edifício de culto pagão, ao culto cristão, enquanto na *Chiesa di San Francesco* se adapta um templo de culto cristão a um mausoléu para o culto tumular de uma só família.

Genericamente há em Santo Stefano Rotondo uma purificação da construção, excluindo todos os elementos que não são originais nem contribuem para a leitura do edifício da forma pretendida, isto é, o mais próximo possível do Santo Sepulcro de Jerusalém. Para atingir esta intenção Alberti acrescenta novos elementos à maneira romana.

*E assim, o velho edifício em ruína, reutilizados todos os elementos da sua composição, transforma-se num outro edifício, menos enigmático e oculto, mais claro, mais simples, mais luminoso e acoledor, mais humano, por assim dizer, embora conservando na íntegra toda a sua monumentalidade clássica.*⁵⁹

Alberti intervém em *Santo Stefano Rotondo* [50] de uma maneira muito material, isto é, construindo uma nova obra a partir do existente, tendo como



premissa o respeito que o autor tem pela arquitetura romana. Porém, esta atitude não deixou de ser reprovada no seu tempo, por quem considerava que as ruínas deveriam ser mantidas no seu estado original sem qualquer modificação ou adulteração como, por exemplo, o ponto de vista defendido por Francesco di Giorgio.⁶⁰ Alberti reaproxima esta obra do tipo, ao remodelá-la a partir do modelo de Santo Sepulcro (com uma clareza tipológica e construtiva) e portanto a partir do modelo da igreja e das obras pelo autor estudadas. Porém perde o valor histórico original (verdade).

Já em Rimini, Alberti vai garantir que o existente não é adulterado (tendo inclusive participado na incrementação da parte norte da igreja), trabalhando de forma clara o limite ou a transição entre o novo e o existente (ou “existente novo”).

Naturalmente estas duas diferentes atitudes estão relacionadas com o estado de conservação das duas obras, mas não deixa de ser curioso notar que na Arquitetura que Alberti admira, irá intervir com a certeza de lhe estar a aumentar o seu valor, enquanto na arquitetura que tenta suplantar, a respeita profundamente, como se de uma relíquia se tratasse. Na verdade, uma atitude próxima da defendida pelo intervencionista Viollet-le-Duc, em *San Stefano Rotondo*, e não tão próxima da defendida pelo não intervencionista John Ruskin no *Tempio Malatestiano* – tendo em conta as profundas alterações que foram realizadas no interior, ou a desvalorização sobre o legado.

Imaginamos que se Alberti tivesse trabalhado na catedral de Siracusa, uma catedral cristã construída partindo da matriz de um templo grego, a sua lógica de intervenção poderia ter sido muito diferente. A *Catedral de Siracusa* parte da interiorização de um templo maioritariamente exterior, tendo sido construídas paredes no intercolúnio, transformando aquilo que constituía um templo numa igreja com três naves. A valorização da Antiguidade Clássica é diametralmente oposta à negação do passado gótico, da Idade Média de trevas, a qual tinham acabado de atravessar.

*A arquitetura fixou no tempo os seus princípios, passagens obrigatórias do seu desenvolvimento e da sua própria sobrevivência, que para eles não parecem poder incluir a contemporaneidade; para eles a contemporaneidade, se for oportuna terá que encontrar os seus próprios princípios. Cada coisa acrescentada deverá mostrar a sua pertença a esta contemporaneidade temporariamente sem princípios, inclusive a sua audácia ou o seu ressentimento no confronto com a história (o que permite, e leva a permitir, os mais incríveis e vulgares disparates arquitetónicos por partes dos profissionais do restauro).*⁶¹

No *Tempio Malatestiano* identifica-se uma contrariedade entre as ideias de Alberti para esta obra (Humanismo renascentista), e a preexistência (gótica). Porém integra a preexistência de forma técnica, com a qual o seu projeto fica consubstanciado (apesar de os limites serem bem definidos) criando um projeto global.

Condicionado pelas preexistências, Alberti mostra de duas maneiras muito diferentes a sua consideração e respeito por estas, dando uma resposta muito natural (como se viu na análise concreta do *Tempio Malatestiano*) e diversificada

[50] Planta da Igreja de *San Stefano Rotondo* (Roma).

58. George Kubler;
A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos, p.110.
59. Giorgio Grassi,
Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana, p.55.
60. A cristianização dos vestígios do mundo antigo é um tema crucial para compreender a Idade Média. Por um lado, o mundo antigo apresenta estruturas que se tornam incontornáveis para a Idade Média, ficando registado no seu tempo uma assimilação de forma direta, isto é, o lapso temporal entre o seu presente e o tempo de construção é visto de forma fluida. Françoise Choay destaca dois pontos de avaliação por parte dos proto-humanistas medievais: a visão e a avaliação era simultaneamente *impenetrável* e *próxima*. *Impenetrável* na medida em que a conversão ao cristianismo destas arquiteturas provocava uma perda irremediável do significado, reduzindo a formas vazias sem referentes ideológicos pagãos. *Próxima* na medida em que a estima do legado da Antiguidade conduz à transposição direta destas formas ao contexto cristão, onde são ingenuamente reinterpretadas segundo códigos familiares e códigos vigentes. Poderá afirmar-se que a distância histórica, relativa à Arquitetura, na Idade Média não é algo inteligível. No entanto, foram considerados os laços que mantinham a identidade e o prestígio de uma idade assimilada e apropriada como substância necessária para alimento e desenvolvimento de uma nova cosmovisão, mas sem intervir com uma leitura reflexiva da história. In Françoise Choay, *A alegoria do património*, p.40
61. Giorgio Grassi,
Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana, p.54-55.

para cada caso, coincidindo com o definido no seu tratado, assumindo respeito e consideração pelo trabalho da obra existente, atribuindo aos excertos da velha *Chiesa di San Francesco* o valor de artefacto.⁶²

Apesar de no Renascimento, onde se insere esta intervenção, existir uma consciencialização crítica da arquitetura e do tempo, a ideia da tecnologia (gótica) é abandonada em prol de uma maior formalização. Apesar de existir essa consciência da estrutura, esta não será seguida, em prol da criação de sistemas de composição não adaptáveis à ideia de estrutura gótica. Conclui-se, por isso, que a estrutura enquanto ideia de continuidade não foi colocada em cima da mesa.

•

A intervenção de Alberti poderia ser lida como a criação de uma carapaça para a igreja existente. Apesar da sua extensa intervenção no interior da mesma, quer direta, quer indiretamente – o que obrigou naturalmente a uma escolha – encontramos uma alegoria com um relicário dos antepassados dos Malatesta. Nesse sentido, parece-nos adequado, na lógica da intervenção em algo desvalorizado, o entendimento desta arquitetura como um arquivo. O termo arquivo designa o espaço no qual os documentos são guardados e constitui, um “desejo de memória confiado a uma casa, um domicílio, uma morada, no qual (...) aqueles que comandam têm o poder de o interpretar.”⁶³ Os arquitetos que guardam um arquivo têm por isso a tarefa não apenas de garantir a sua longevidade, mas de elevar sua visibilidade e impulsionar uma interpretação dos objetos nele depositado, obrigados, por isso, a uma atitude ativamente crítica.

•

Não há arte mais difícil de reformar que a arquitetura, pois em mais nenhuma a forma se encontra tão condicionada pela matéria como na arquitetura. Não há nenhuma arte em que durante séculos tanta tradição formal externa se tenha conservado.

*Não sabe destruir para reconstruir melhor: sempre evolui, nunca revoluciona. Nela nunca se chegou à destruição da forma exterior – mesmo quando isso se tornou necessário pela perpétua transformação das circunstâncias que determinam a forma. O Renascimento construiu-se sobre o Gótico, o Gótico sobre o Românico, o Românico sobre a arte Bizantina, etc. o que constitui o próprio ser da arquitetura: o equilíbrio entre o jogo de forças de carga e suporte, tração e compressão, ação e reação, nunca foi expresso ao longo dos séculos de uma maneira pura, mas antes sempre de uma maneira velada, envolta em revestimentos fantásticos.*⁶⁴

É neste sentido explorado o carácter revolucionário particular da arquitetura, assim como a questão da forma exterior, ambas ideias existentes neste projeto de intervenção.

O problema da intervenção sobre este edifício medieval partiu do princípio

classicista da correspondência das partes entre si e de estas com o todo, o que conduziu a três possibilidades diferentes para manter a dita correspondência.⁶⁵ A primeira baseia-se no continuar o edifício no estilo primitivo, que acontece na criação de uma simetria interior, e no desenvolvimento da fachada gótica norte. A segunda procura um equilíbrio entre o estilo antigo e a contemporaneidade, que poderemos encontrar nas fachadas laterais, local onde o encontro entre os dois momentos se faz com maior intensidade. A terceira atitude é a de ocultar a estrutura e decoração antigas com uma membrana moderna o que irá acontecer no projeto para a fachada principal, só deixando antever através do desenho da porta o resquício do existente.

Intervir em algo desvalorizado – Paul Ricoeur

Paul Ricoeur, no desenvolvimento da ideia de configuração, enuncia que é através da construção que se procura medir o grau de vitória provisória sobre o efêmero, marcada pelo ato de edificar.⁶⁶

Em Literatura é o objeto escrito que confere durabilidade ao objeto literário, enquanto em Arquitetura é o objeto construído que confere durabilidade ao objeto arquitetónico, através da dureza dos materiais.

Num primeiro nível reflexivo, a história da composição arquitetónica está preocupada com a temporalidade.⁶⁷ Mais do que entender a história *a posteriori* importa perceber a historicidade do ato configurador. Assim, é importante entender a relação de inovação e a relação com a tradição estabelecida que foi pretendida no ato de inscrição do edifício (ou neste caso, da intervenção). É o conjunto de relações que se estabelece entre o novo edifício / intervenção e os existentes, que lutará contra o efêmero.

Importa apontar principalmente a ideia de efêmero associada às palavras de Ricoeur, tendo em conta que não se trata apenas daquilo a que a Natureza (e portanto a Natureza do tempo) sobrepõe na sua durabilidade e solidez, mas também (e especialmente) o que a violência da história destrói, ameaçado desde o interior do projeto arquitetónico.⁶⁸ São exemplos disso a destruição de algo, por ódio aos símbolos de uma cultura, negligência, menosprezo, ou ignorância, a substituição do que deixou de agradar, por sugestão de novos gostos; mas também os fenómenos de reparação, manutenção ou reconstrução.

Portanto, neste caso específico da capela de Rimini, gótica, transformada num templo renascentista, estamos perante uma ideia de alteração de gostos, permitindo que a relação entre o existente e o novo seja apresentada como resistência ao futuro.

Ricoeur indica-nos que sempre existiu especulação na composição arquitetural, e que a história intervém agora ao nível de valores formais que opõem um estilo a outro: “a nova precariedade que a história acrescenta à vulnerabilidade inerente a todas as coisas deste mundo.”⁶⁹

Reunindo quer a teorização do habitar – refiguração – como a teorização da construção – configuração, Ricoeur faz duas leituras. A primeira onde as

62. “... permanece intacto o respeito, tal como a sua consideração, pela velha Chiesa di San Francesco, pela sua construção, pelo seu trabalho, pelo valor intrínseco do seu artefacto.” Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*, p.58.
63. Jacques Derrida, *Le mal d'archive*, p.13.
64. J. J. O. Oud, “Sobre la Arquitectura del Futuro y sus Posibilidades Arquitectónicas” (conferencia proferida em 1921, com o título “Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden”), in *Mi Trayectoria en De Stijl* (seleção, tradução e introdução de Caro Crego), pp.73-74, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: tradição clássica e movimento moderno na arquitetura portuguesa: dois exemplos*, p.264.
65. Mariana de Soares e Barbieri, *Continuar os Antigos: Teatro de Marcello e Casa em Briteiros*, p.22.
66. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.17.
67. Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.22.
68. “lo efêmero no está entonces solamente en la naturaleza, a la que el arte superpone su durabilidad y solidez; está también en la violencia de la historia, amenazado desde el interior el proyecto arquitectural, considerado en su propia dimensión ‘histórica’.” In Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.24.
69. “el de nueva precariedad que la historia añade a la vulnerabilidad inherente a todas las cosas de este mundo.” In Paul Ricoeur, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.24.

preocupações ideológicas do construtor predominam sobre as expectativas e necessidades surgidas do ato de habitar. A segunda onde as representações que os teóricos fazem das necessidades da população são o limite do formalismo conceptual.

Neste caso específico de Rimini, poderemos analisar a transformação com base na primeira leitura, onde a representação do *Tempio Malatestiano* na cidade tem um lugar destacado na conceção arquitetónica. A adaptação de uma capela a um templo não é mais do que a criação manifesta de um monumento e, por isso, a aproximação deste a um documento. Existe, de facto, uma aproximação ao formalismo, onde a construção da nova pele não é mais do que uma nova forma que se impõe no lugar. Poderemos afirmar, utilizando as palavras de Ricoeur, que existe um vínculo de Alberti com os valores da civilização que se identifica (quer a da Antiguidade Clássica, quer a do seu tempo), em função do posto que atribui à arquitetura dentro da história da cultura.

Nos encontramos entonces ante una reivindicación del todo comparable con la que habían enarbolado los teóricos de la nueva novela, defendiendo la celebración del lenguaje, en aras de su propia gloria, de modo que las “palabras” se encuentran irremediabilmente disociadas de las “cosas” y l representación cede lugar al juego.⁷⁰

A separação das palavras das coisas aproxima-se pela questão da encomenda e dos encomendadores. Tendo em conta o espírito humanista da época, e da própria encomenda de criar um mausoléu para a família, a arquitetura, em particular o tipo de arquitetura realizada, é uma forma de celebrar a encomenda e de substantivar o gesto. O gesto não é ingénuo e corresponde exatamente ao pretendido pelo dono de obra, vinculando a arquitetura com a sociedade. A genialidade de Alberti está em conciliar, e diria talvez exceder, esta leitura da encomenda com a primeira leitura, em que as suas preocupações ideológicas predominam sobre as expectativas, sem no entanto deixar de lhe dar a correta resposta.

Projeto Global

Em apenas dois anos alterou-se drasticamente a ideia concebida para a obra: de uma construção em contínuo, de expressão gótica (com alguns apontamentos já de feição clássica), sem um plano deliberadamente geral, onde a construção se vai realizando à medida que as capelas laterais vão sendo construídas quando e onde possível; a um templo clássico, com um projeto uno que integra o existente e o que está a ser construído que inclusivamente o incorpora, num projeto com uma conceção global, como o Renascimento impõe.

Tendo em conta a suspensão dos trabalhos durante a vida de Sigismondo, não nos é permitido entender qual é o projeto global definido para esta obra visto não ter sido completada – podendo apenas estudar esta questão através dos documentos de “projeto” que nos chegaram até hoje.

Está presente no projeto global a ideia de plano compositivo e das

métricas de superfície. É interessante perceber como Alberti articula esta ideia de projeto global no trabalho da preexistência, e a integra no seu projeto.

A ideia de um projeto completo descrito no tratado de Alberti *De Re Aedificatori* identifica o trabalho das proporções “e significados sem referências aos valores de espaço-tempo próprios da perceptibilidade da disciplina arquitetónica.”⁷¹

No seu tratado Alberti defende a beleza e a proporção. A beleza enquanto concerto de todas as partes, resultante “do respeito por relações de carácter proporcional numa base uniforme que tome todas as componentes da obra num sistema pitagórico de harmonia musical, o qual nada se possa acrescentar ou retirar sem prejuízo do equilíbrio do conjunto.”⁷²

Alberti vai perceber esta lógica da harmonia, criando com esta preexistência, ainda assim, um projeto “belo”. Repare-se inclusivamente que a própria proporção do espaço interior vai ser alterada. Em dois anos (1448-1450) as duas capelas não estariam prontas, e não existiria nada construído novo a norte. O projeto de Alberti integra a construção destas capelas, é permissivo na sua reprodução do lado norte, sem qualquer interferência, e envolve totalmente esta construção em execução, com o seu projeto.

O projeto incide sobre a criação não só de uma parte, mas de uma unidade entre o todo e as suas partes. A “dura tarefa do todo”⁷³ é, em boa verdade, a noção de concinidade de Alberti, na medida em que sugere que as partes do edifício se harmonizem entre si para constituírem um só todo (corpo).⁷⁴

Alberti procura restabelecer a harmonia da obra, procurando a beleza mesmo mantendo a preexistência.

*A harmonia parece assim estar para a ordem, tal como a solução elegante está para a objetividade. A arquitetura surge a partir do momento em que nas palavras de Le Corbusier, atua a vontade humana que persegue um objetivo criativo, isto é, ordenado. Ou seja, a arquitetura [na qual se integra a intervenção] pressupõe um certo desejo de ordem, não uma ordem qualquer mas uma ordem harmónica, uma ordem na qual a relação entre as partes e o todo forme um conjunto coerente, numa palavra, um organismo. A solução elegante resulta, assim da harmonia entre as partes, a sua simetria o seu feliz equilíbrio; como refere Reichlin, é, numa palavra, tudo o que está em ordem, tudo o que lhe confere unidade, o que nos permite, por consequência, ver claramente e compreender o conjunto ao mesmo tempo que os detalhes. Mas é também, precisamente isso, o que lhe confere um grande rendimento; com efeito, quanto mais claramente conseguirmos ver esse conjunto, com precisão e de um só golpe de vista, melhor nos apercebemos das suas analogias com os outros objetos vizinhos e, por consequência, teremos a possibilidade de adivinhar as generalizações possíveis.*⁷⁵

O espírito de reunião de duas arquiteturas na mesma obra assenta na ideia de unidade e continuidade da arquitetura no tempo, um respeito pela construção em desenvolvimento que, em nossa oposição, é integrado na arquitetura enquanto escola-família, que une as intervenções realizadas ao longo do tempo, assim como a forma de resolver problemas. Este carácter intemporal do “fazer arquitetónico” é unido numa mesma família apesar das

[51] Pintura representando a fachada do Tempio Malatestiano.



[51]

70. Paul Ricouer, “Arquitectura y narratividad”, *Arquitectonics, Mind, Land & Society – Architecture y Hermenéutica*, p.26.
71. Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.76.
72. Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.96.
73. Na transição do Movimento Moderno para a condição pós-moderna, Robert Venturi publica, em 1966, em Nova Iorque, “Complexity and Contradiction in Architecture”, sobre os diversos tipos de ambiguidade da forma em arquitetura onde este autor desenvolve o conceito da “dura tarefa do todo.”
74. Mário Krüger, *Introdução: As leituras da arte edificatória*, in *Da arte edificatória*, p.115.
75. Bruno Reichlin, *L’utile n’est pas le beau*, p.371, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.117.

múltiplas dimensões artísticas existentes.

*Desde o início, Alberti colocou no centro dos seus interesses a arquitetura entendida como experiência fundamental unitária no tempo, a arquitetura vista como um corpus de obras-mestras que remetem umas para as outras, sem nunca contradizerem princípios comuns nem se contradizerem entre si, mesmo no momento em que parecem superar-se.*⁷⁶

Concinidade – a parte e o todo

A concinidade é a ideia de uma obra fechada (em oposição ao conceito de obra aberta), é a “proporção exata, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado, ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação. Magnífico e divino é isto em cuja execução se consomem os recursos das artes e do engenho; e raramente é concedido, mesmo à própria natureza, que apresente à vista de todos uma coisa plenamente acabada e perfeita sob todos os ângulos.”⁷⁷

Concinidade, vem do latim *concinnitas*, termo antigo, erudito e alatinado; raramente é traduzido de forma satisfatória, referindo-se a sinónimos de elegância e apuro, composição elegante e agradável, harmonioso. Compostura, elegância. No tratado *De Re Aedificatoria*, cap. [V], Alberti explica-nos

*São três as principais noções em que se condensa na totalidade aquele princípio que buscamos: número, aquilo a que chamamos delimitação, e disposição [numerus, finito, collocatio]. Mas há qualquer coisa mais em virtude da qual a partir da junção e ligação dessas três noções, resplandece maravilhosamente toda a face da beleza: e nós dar-lhe-emos a designação de concinidade e dela mesma dizemos que é filha de toda a graça e decoro. Além disso, é função e objetivo da concinidade ordenar as partes, que de outro modo são, por natureza, distintas entre si, segundo uma norma tão perfeita que umas correspondam ao ornamento das outras.*⁷⁸

Na procura da dignificação de quem concebe, e principalmente de forma a atingir a beleza, é essencial respeitar a norma do Renascimento na procura da harmonia das partes com o todo. No caso de uma intervenção, a integração do existente na nova ideia de arquitetura é essencial na busca da perfeição, isto é a relação das partes entre si, e simultaneamente destas com o todo – *symmetria*.

Alberti vai pela “arte e pelo engenho” dar resposta aos defeitos das preexistências que não lhe permitem encontrar beleza naquilo que aumenta:

*Tanto nos edifícios públicos como nos privados há defeitos como que congénitos e outros que vêm do arquiteto e há outros que são trazidos de outra proveniência; E de entre estes há uns que podem ser corrigidos pela arte e pelo engenho e outros que de modo nenhum podem ser emendados. Têm origem no arquiteto defeitos da natureza daqueles que mostrámos no livro anterior, como que apontando-os a dedo. [Alberti refere-se aos problemas das três partes que perfazem a concinidade, nomeadamente o número, delimitação e disposição.] Na verdade, uns são os vícios do espírito; outros são da mão: do espírito são a seleção, a compartimentação, a distribuição, a delimitação desordenada, dispersas e confusas; os defeito de mão, por sua vez, são a preparação, a recolha a colocação, a combinação, de forma negligente e discorde, defeitos em que caem facilmente os precipitados e os negligentes.*⁷⁹

Arquitectura naturante, arquitectura naturada

A dicotomia entre Apolo e Dionísio poderia ter nesta intervenção de Alberti uma sua representação.⁸⁰ A intervenção exterior de Alberti poderia ser associada aos valores defendidos por Apolo, ao conjunto das normas culturais vigentes, conferindo uma regra à obra. Já o interior, associado aos valores de Dionísio, seguiria uma força do instinto e um código natural.

O conjunto de normas apolínicas, renascentistas e fortemente vinculadas a uma geometria proporcional matemática e rigorosa, encontra na justa medida, no fundo, no correto desenho, o *atributo de Deus*. Os fortes entablamentos que Alberti utiliza na sua intervenção remetem para uma separação entre o céu e a terra. O céu já não é um destino que cai sobre nós fatidicamente, mas é antes aquilo que dele quisermos fazer, tendo em conta a toma das rédeas do destino. No Renascimento o Homem coloca-se no lugar de Deus e, por isso, coloca nas suas mãos a imitação da força criadora, e não a força criadora em si mesmo.

Na *natureza naturante*, Deus (colocando-se o Homem no lugar de Deus) é a realidade substantiva. O Homem (dentro da lógica humanista) “não é uma causa que se separa dos efeitos após tê-los produzido, mas é causa imanente e eficiente de seus modos e se expressa por eles e eles a expressam.”⁸¹ Esta ideia da expressão e da publicidade lembra-nos que a fachada de Alberti foi das primeiras obras renascentistas a ser construída, tornando-se a exposição das ideias inscritas no tratado escrito pelo mesmo autor. A mesma ideia se aplica à transformação de uma igreja num templo que consagra o mausoléu familiar e o nome da família.

A *natureza naturada* tem uma “...existência puramente modal, isto é, existe como manifestação da produtividade inerente à Natureza...”⁸² O interior, gótico e dionisiano, procura no seu *modus divinus* a imitação da Natureza, a imitação de Deus. Os arcos góticos que definem as capelas, assim como a não existência de um entablamento onde apoia a estrutura de madeira, demonstram esta condição inalcançável do céu.

Conclui-se, por isso, que Alberti desprende-se de uma *natureza naturada* para uma *natureza naturante* passando a imitar não os princípios invisíveis que regularizam o universo ou o corpo, mas a natureza nas suas formas aparentes.

•

Como a análise permitirá verificar, Alberti procura um projeto uno – definido a partir do conceito de concinidade –, não despeitando a pré existência, reunindo o interior e o exterior. A forma como resolverá a criação de um projeto global, que concilie a *natureza naturante* com a *natureza naturada* vai basear-se na lógica de *Concordia Discors*, isto é, a criação de uma harmonia generalizada a partir de numerosos conflitos – que, no fundo, acontece em todos os casos em estudo – utilizando o instrumento da composição.

76. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*, p.22.
77. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, p.376.
78. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, p.593
79. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, X, [I], pp.623-624.
80. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.166.
81. Daniel Faria, *O divino segundo Espinosa*.
82. Joaquim de Carvalho, *Introdução à ética de Espinosa*.

*É a composição que conduz a todas as estéticas clássicas e à mais clássica das definições do belo: a unidade na diversidade.*⁸³

Encontramos indícios desta lógica através dos dispositivos utilizados na fachada lateral, construídos, assim como no presumível projeto para o interior. A nave da igreja iria ser reconvertida, criando um jogo duplo, em que se justapõe uma planta centralizada, com a inserção de uma cúpula no topo da nave, à nave existente com o seu caminho até ao altar, que se mantém muito presente. Consubstancia-se, assim, a relação entre o percurso até Deus, mas que no final deste encontra a recompensa da ascensão através da cúpula e já não uma êxedra com uma representação de Deus, mas antes uma centralização da atenção no Homem.

O quadro unitário de leitura da obra parece-nos possível apesar de um interior goticizante e um exterior *all'antica*: um involucro do tempo com duas caras mas uma só cabeça.

•

Le Corbusier sintetiza a ideia das duas naturezas:

*Só a natureza é inspiradora, verdadeira e pode constituir o suporte da obra humana. Contudo, não utilizeis a natureza à maneira dos paisagistas que não mostram mais do que a sua aparência. Investigue a sua causa, a sua forma, o seu aperfeiçoamento vital e façam depois a síntese (...).*⁸⁴



[52]

No fundo, Le Corbusier desenha a obra do Homem suportada pela Natureza, o que nos remete para uma lógica *naturante*, tendo em conta a procura de uma síntese, que é transferida para a obra humana, mais do que apenas a sua aparência.

É o mesmo princípio que Raymond Bayer explicita: “Em primeiro lugar, o princípio da vida é visível e manifesto. É a eficácia da *natureza naturante*, não a imitação pura das coisas, nem a repetição da *natureza naturada*, mas a imitação da força criadora.”⁸⁵

Pensemos em Alberti, que desenha os arcos dos alçados não procurando o vão máximo que a tecnologia lhe poderia oferecer, isto é, a relação entre o pilar mais esbelto e o maior vão que a gravidade e a física permitiriam, mas antes parte da proporção, inspirada nos modelos áureos (que têm como base as relações da natureza) para desenhar a sua obra. A síntese encontrada é maior do que a simples aparência.

Diferentes leituras

Alberto Giorgio Cassani faz uma exposição das várias leituras que têm vindo a ser feitas ao projeto de intervenção de Alberti.⁸⁶ A leitura estudada no contexto deste trabalho é a que o existente e a intervenção de Alberti são lidas em conjunto. Porém, importa fazer uma análise crítica das outras leituras e retirar a sua contribuição para o estudo.

A primeira leitura da obra de Alberti é feita lendo-a enquanto obra autónoma, isto é, sem relação com a espacialidade interior. Foca-se numa visão perspetiva, o que irá incluir a relação entre as diferentes fachadas. Salienta-se que o projeto de intervenção de Alberti é encaminhado nesse sentido, na lógica de excluir a reminiscência gótica da igreja do contexto da cidade. Esta leitura é por isso validada, pela própria ideia da intervenção, que por não ter sido completa, é que não garante essa intenção.

Uma segunda leitura critica a leitura dos diferentes alçados de forma independente, contrapondo uma leitura da obra de forma unitária, com uma relação orgânica entre as suas partes. A intervenção é vista como a criação de um sarcófago que custodia uma grande relíquia. Esta leitura não está de acordo com a intenção do projeto. Como vamos ver mais à frente, as condições de entrada de luz na igreja existente foram totalmente alteradas, quer pela obstrução da fenestração lateral, tendo em conta a construção dessa fachada, quer pela hipotética iluminação da nave central que a grande janela termal a construir na fachada principal, em conjunto com os óculos da cúpula criariam. Tendo em conta ainda a alteração da cabeceira da igreja, com a criação de um tambor para receber a cúpula e as diferentes teorias relativas à criação de um transepto, não nos parece que Alberti estivesse totalmente restringido relativamente à proteção e à manutenção da preexistência sem qualquer alteração. Soma-se ainda a ideia da construção de todas as capelas laterais terem sido recentemente construídas à data da intervenção. Parece-nos, por isso, que a manutenção se deva mais a valores afetivos – tendo

[52] Comparação entre um arco de uma capela interior, e de um arco da fachada lateral exterior.

- 83. “Definição do belo tirada de Leibniz” in Raymond Bayer, *História da Estética*, p. 104.
- 84. Le Corbusier citado por Paul V. Turner, *La Formation de le Corbusier, Idéalisme & Mouvement Modern*, p.13, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.119.
- 85. Raymond Bayer, *História da Estética*, p.106.
- 86. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.204.

em conta que era nesta igreja que todos os antepassados dos Malatesta haviam sido enterrados – do que por valores atribuídos ao construído.

Alberto Cassani faz ainda uma terceira leitura. Induzido pela viabilidade económica limitada dos encomendadores, e tendo em conta que ao longo da construção o poder dos Malatesta foi gradualmente reduzido, propõe que a construção da cúpula tenha sido, desde a origem, colocada de parte (apesar das campanhas de escavações arqueológicas terem encontrado o que referem ser as fundações das paredes de suporte da cúpula). A teoria de um projeto global não é equacionada na leitura de Cassani, que coloca a viabilidade prática antes da ideia teórica do projeto. Cassani apresenta a ideia de um “exterior vestido”, uma máscara, um dos temas centrais da visão do mundo de Alberti. É defendido, assim, o carácter de obra aberta de Alberti.

Parece-nos que existem duas questões. A obra de Alberti, não tendo sido concluída é, de facto, uma obra aberta. Porém, caso o projeto tivesse sido concluído, parece-nos forçado admitir que o projeto de intervenção fosse um projeto aberto. Esta ideia de obra fechada é indiciada por muitos motivos, sendo o principal a proporção. Ao definir uma proporção como a mais correta, ou seja, ao introduzir um elemento teórico, a razão entre duas medidas, não permite que uma seja alterada sem que o todo fique desvalorizado. Assim, Alberti, apesar de intervir num edifício, não permite que outras intervenções sejam realizadas no futuro caso o seu projeto completo tivesse sido completamente implementado.

Cassani desenvolve a sua leitura, explicitando as aberturas que são deixadas nas fachadas laterais, que permitem a leitura clara da fachada gótica, considerando-o paradoxal, tendo em conta a visão da “monstruosidade” ou “maravilhas” góticas.

Com esse dado poderemos considerar o projeto de Alberti como um projeto aberto mas, ao contrário do habitual, é aberto não para o futuro mas antes uma obra aberta para o passado, para o que ficou para trás.

Poder-se-ia afirmar que Alberti não vê as suas obras como pontos isolados na história, mas antes como correlacionadas com o passado e presentes para o futuro. Em primeiro lugar, a sua busca de regras na arquitetura romana e o encontro aí de uma base sólida (o que é a comparação entre o arco romano de Rimini e o portal de entrada no *Tempio Malatestiano*), procurando que esta se inscrevesse de novo no modo de fazer. Em segundo lugar a atitude crítica face ao presente, isto é, quer uma contra corrente face à novidade do tempo, quer contrariando os princípios góticos. Está continuamente presente um sentido crítico, decorrente do tempo presente e, como tal, a marcação do seu tempo histórico. Em terceiro lugar a ideia de deixar um legado para o futuro, tendo como prova maior o tratado escrito, que encontra na prática a sua melhor ilustração, como modelo de futuro (na relação que isso tem com uma utopia e a topologia do tempo estacionária). Alberti, apesar de não integrar no que é o adquirido (no caso o gótico), preocupa-se em criar uma base sólida que não seja derrubada no primeiro momento histórico seguinte.

Intervenção através do *De Re Aedificatoria*

O tratado é uma ferramenta essencial no entendimento do Renascimento. É este que permite a inclusão da regra e da norma, e da potenciação do conhecimento, quer enquanto valorização do conhecimento presente, quer enquanto aceção do conhecimento como estabilizador para o futuro.

Apesar de integrarmos esta obra na topologia do tempo cíclica, entendemos que esta encontra na ideia do tratado de Alberti um dos seus maiores limites. A ideia de tratado consubstancia um tempo estacionário, onde a evolução não é admitida e onde se entende o futuro com a mesma quantidade de conhecimento do presente.

O tratado é uma utopia, à semelhança dos escritos de Thomas Morus. Procurando um ideal, a forma perfeita, a procura do praticável encontra na imperfeição humana uma barreira.

*First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces.*⁸⁷

O tratado *Da Arte Edificatória*⁸⁸ foi publicado quase em simultâneo ao tratado de Vitruvius (apesar dos 15 séculos que separam, supostamente, a escrita dos dois tratados). Pode-se dizer que o tratado de Vitruvius poderia funcionar mais como um manual de interpretação filológica da Antiguidade Clássica, enquanto o de Alberti tem “por objeto um método de conceção que permitiu a construção, não a reprodução, de uma nova linguagem em arquitetura.”⁸⁹

Não deixa de ser estranho entender que o texto de quase todo o Livro X *Restauração de Edifícios* recaia sobre as corretas condições com que se deve iniciar uma obra, (desde a escolha da implantação, tendo em conta os elementos essenciais para a sobrevivência humana como a luz e a água, quer pelas regras de construção, enunciadas detalhadamente). Alberti defende as condições preliminares, os modos como organiza a vontade de construir que poderão ser vistas como a base para que a arquitetura permaneça e não seja necessária uma contínua intervenção.

No fundo, um hedonismo que procura uma melhor forma de vida. Alberti defende, por isso, que antes de intervir devemos conhecer a fundo o problema com o qual nos deparamos.⁹⁰

*Quanto a mim, proclamarei que é arquiteto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projetar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos pesos e a reunião e junção dos corpos, se adaptam da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem.*⁹¹

O restauro, tema dominante do livro, é afinal visto por Alberti como manutenção. Ao não fazer uma distinção, que hoje é clara, entre a manutenção e outras ramificações da intervenção, Alberti coloca-se do lado da defesa da construção existente primando pela sua manutenção.

87. Michel Foucault, “Of Other Spaces”, *Diacritic*, pp.22-27.

88. Tradução para português do título original do conjunto dos dez livros que formavam o tratado “De Re Aedificatoria”.

89. Mário Krüger, *Introdução: As leituras da Arte Edificatória*, p. 28, in *Da arte Edificatória*, p.19.

90. “...os médicos consideram que a maior parte do remédio depende do conhecimento da doença.” In Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, X, [I], p.623.

91. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, X, [XVI], p.685.

Clássico referência Antiguidade

O estudo desta obra é olhado neste trabalho não apenas como uma intervenção direta numa preexistência, mas principalmente como obra de tempo cíclico, que retrata os referentes clássicos na obra e, por isso, a continuação da antiguidade.

No Renascimento existe uma consciencialização da história puramente dual, na qual existe um passado mitificado, a antiguidade, e outra realidade tenebrosa e negativa que deve considerar-se justamente como a contra imagem daquela realidade positiva, encarnada pela antiguidade e que é toda a realidade da cidade da construção medieval.⁹² A *nuova maniera* proposta pelos artistas do Renascimento é uma forma da consciência desta antiguidade, com todo o carácter elementar e absoluto analítico que ele supõe, mas é também uma forma de qualificar determinadas arquiteturas negativamente e outras positivamente.

O estudo e análise das obras e também da arqueologia da antiguidade, através de levantamento, conservação, criação de testemunhos, demarcam-na como modelo a seguir, permanência perfeitamente recuperável, [54] como Alberti enuncia:

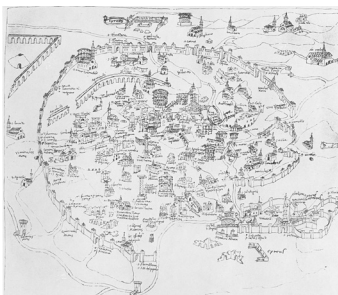
Onde quer que existisse uma obra antiga em que brilhasse uma centelha de valor, imediatamente me punha a compulsá-la para ver se com ela podia aprender alguma coisa. Por isso, não cessava de explorar tudo, de observar atentamente, de medir, de fazer um esboço, até aprender e conhecer em profundidade o contributo de cada um em engenho e arte; e deste modo suavizava o trabalho com o desejo e o prazer de aprender” (...) “Mas nós no que resta, continuemos a seguir os costumes e as práticas dos Antigos.”⁹³

Este carácter de investigador analítico de Alberti é fundamental para que a sua arquitetura funcione plenamente: Alberti reconhece que nada foi feito ao acaso, estuda a segurança das escolhas, as regras que ordenam as obras e que presidem à disposição das partes e dos elementos, e a forma, enquanto resultado dessas intenções.⁹⁴

Deste contacto contínuo, profundo reflexivo e substancial com a Antiguidade romana, foi assimilado um dos maiores legados do Renascimento para a cultura ocidental: o *reconhecimento pleno da distância temporal* entre a antiguidade e o mundo moderno.

Os estudos e guias de antiguidades publicados nesta altura, além de uma primeira aproximação ao monumento, tiveram a grande importância de, pela primeira vez, instalar os edifícios do passado na história, isto é, a sua consideração de testemunho de acontecimentos passados e feitos memoráveis, superando completamente essa apaixonada e indiferenciada “apropriação” do passado, exercitado durante a Idade Média.”⁹⁵

Esta aproximação não é só física, isto é, não se trata apenas de um reconhecimento ou inventário, mas é também uma aproximação emocional, que justifica mesmo o uso do conceito de *monumento*. É criada dessa forma uma



[53]

linha teórica de pensamento, um crescimento histórico-crítico. Os exemplos arquitetónicos adquirem o valor de fontes num pensamento em construção, tornando-se objetos de reflexão e contemplação. No entanto, estas ruínas não eram intocáveis, mas poderiam ser revistas e mesmo aperfeiçoadas. Estas transformações, metamorfoses e adaptações foram recorrentes até um passado recente.

ARQUITETURA ROMANA

Alberti pretende restaurar a grandeza da arquitetura romana no seu tempo, consubstanciada numa ideia de voltar atrás. Alberti procura “ressuscitar a arquitetura romana, que era vista como material para reconstruir e adaptar aos tempos ‘modernos’. Não se pretende a sua utilização direta, mas o seu uso enquanto modelo adaptado a um re-nascer, isto é, um nascimento que já acontecera e ao qual se pretende voltar. Procura os princípios, as regras, as condições, e os resultados, isto é, os meios que foram necessários para atingir os fins. Uma escolha baseada na sua admiração pela civilização de Roma Antiga:

Alberti admirava aquelas formas e terá desejado igualar aqueles resultados, por isso estava decidido a penetrar nas suas modalidades e a apropriar-se delas. Detendo-se no aspeto técnico-prático emergente das formas da arquitetura romana, conseguindo gradualmente anular a distância que as separava de si.⁹⁶

Alberti terá, assim, no passado uma fonte de referência, que não esgota mas ultrapassa. Voltar ao passado pode afinal ser um passo em frente. Alberti é “controlado” pela arquitetura romana, e é com ela que procura controlar o gótico. A citação de Grassi pode ajudar-nos a compreender este olhar para trás de Alberti:

Cuando miramos la arquitectura del pasado, la buena arquitectura, y la vemos tan establecida, necesaria afirmativa ante todo, entonces reconocemos que su secreto se encuentra justamente en la incondicional adhesión a la regla de la arquitectura y en su total sumisión. Y así, recurriendo a la autoridad de los ejemplos, reconocemos que la buena arquitectura es siempre gesto de fidelidad y de admiración por cuanto la ha precedido y hecho posible; reconocemos que la buena arquitectura es siempre algo que va a añadirse a un ‘corpus’ enteramente compartido, el mundo ordenado y accesible de las formas de la arquitectura.⁹⁷

O projeto de Alberti possui uma ideia de síntese da geometria, “que bem se enquadrava na simpatia da especulação teórica de um humanista de raiz matemático-formal, como era o caso de Alberti.”⁹⁸ Existe, por isso, uma associação entre o código e a estrutura geométrica que lhe está associada. Parece-nos pois que o estilo é, em Alberti, um processo de fazer investigação.

O uso da arquitetura romana, enquanto referente, está intrinsecamente ligado com uma ideia de reconhecimento, identidade e prestígio conferido pela remissão para um passado glorioso e para aquilo que ele representava. O impositivo mundo cristão utilizará este código na transmissão da sua cultura. Já na Idade Média os pontífices apropriavam a cultura clássica no sentido

[53] Alberti definiu no seu livro *Descriptio urbis Romæ* (*Delineação da cidade de Roma*) (1450) um instrumento que havia inventado para mapear a cidade a partir de um duplo sistema (direção e distância). Exemplo de mapa executado utilizando esse sistema.

92. Ignasi de Solà-Morales, *Intervenciones*, p.17.
93. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, p.352.
94. A partir das ideias enunciadas por Giorgio Grassi, *Questiones de Proyecto*.
95. Ignacio González-Varas, *Conservação de Bens Culturais Teoria, História, Princípios e Normas*, p.28.
96. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*, p.130.
97. Giorgio Grassi, *Questiones de Proyecto*, p.36.
98. Domingos Tavares, *Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura*, p.72.

de se proclamarem descendentes da Roma imperial⁹⁹ (Panteão, Termas de Carcala). Esta *apropriação direta* deu lugar a um *distanciamento* – reconhecimento da distância temporal – fazendo com que a relação identitária pudesse ser mais exacerbada através da exaltação da própria antiguidade (urbanismo de Sisto V em Roma, conectando fisicamente as ruínas da antiguidade e as novas construções).

O uso da arquitetura romana, como modelo de arquitetura no Renascimento, remete por isso para essa ideia de prestígio defendido pelo passado glorioso. A arquitetura romana expandindo-se ao mesmo tempo que o seu Império é entendida como a arquitetura mais universal até essa data. Não é por isso de estranhar que Alberti, como Homem Universal, procure aí integrar as suas obras, ignorando o lapso temporal entre o fim do Império e o Renascimento.

*Alberti é um revolucionário pelo facto de ter assumido o risco e a responsabilidade de fazer recuar a arquitetura para depois retomar no ponto onde, segundo ele, se tinha alcançado o seu máximo resultado, para recuperar os fios onde se tinham perdido.*¹⁰⁰

Esta anulação da distância é vista não apenas como um construir a partir do passado, mas pode ser analisada como uma inserção das próprias obras no passado, como continuação do presente.¹⁰¹ Nesta consubstanciação entre o passado e o presente não nos podemos esquecer do enunciado por Adolf Loos:

*Desde que a Humanidade sente a grandeza da Antiguidade Clássica um só pensamento une os grandes construtores. Pensam: tal como eu construo, também os Romanos teriam construído. Sabemos que estão errados. O tempo, o lugar, a finalidade e o clima, o meio ambiente, impedem-no. Mas cada vez que a arte de construir se afasta do seu modelo, com os menores, com os decorativistas, reaparece o grande arquiteto que a reconduz à antiguidade.*¹⁰²

Alberti privilegia o florescimento de uma tradição, legislando o novo classicismo, que reconduz ao antigo, ao ponto de onde poderia continuar. Apesar desta arquitectura renascentista, desta nova tendência com referente Clássico, com a sua composição e estética, no fundo, deste novo dogma se sobrepôr ao novo dogma instalado (Gótico), não se prescinde dos conhecimento tecnológicos e construtivos entretanto adquiridos, mas que não se procura enfatizar em prol da manutenção da tradição clássica.

HISTÓRIA

Poderemos afirmar que a arquitetura passa a ser feita não para a história, mas pela história. Na verdade, este recuo à Antiguidade pode ser antes considerado uma continuidade desse período, talvez a forma como entendiam os modernos.

A História nunca copiou a História que a precedeu, mas se alguma vez essa prática teve lugar, ela nunca se tornou importante para a própria História; num certo sentido, a História acabaria sempre por lhe pôr termo. A única prática que pode qualificar-se

99. Ignacio González-Varas, *Conservação de Bens Culturais Teoria, História, Princípios e Normas*, p.27.

100. Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*, p.89.

101. “Alberti invented a living past as a context for his building, and situated them in that past as if it were a continuity with the present, a constant texture of types and devices.” In Joseph Rykwert, “Alberti: The Invention of a Past”, in *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès International De Paris*, p.729.

102. Adolf Loos, *Arquitetura*, in Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*, p.147.
Na tradução publicada em “Teoria e Crítica de Arquitetura Século XX”, com coordenação de José Manuel Rodrigues, é publicado o mesmo texto a partir de Malgré Tout, Paris, Editions Ivrea 1994, traduzido do alemão por Cornelius Heim, *Trotzdem* (1990-1930), Vienne/munich: Herold 1962.

Passamos a transcrever:
“Os mestres da arquitetura moderna quiseram, todos eles, construir como os romanos. Sabemos que se enganaram. A época, o lugar e as necessidades, muito alegremente baralharam os cálculos dos arquitetos. Mas de cada vez que os pobres arquitetos tentavam desviar-se da tradição, de cada vez que o ornamento se multiplicava surgia um mestre evocando a origem romana da nossa arquitetura, retomando o fio à meada”.
Realçamos o uso da expressão desviar-se da tradição, suprimida da versão presente no texto de Giorgio Grassi, e alterada por modelo [da arte de construir], assim como o uso da palavra decorativistas – decoração – e ornamento, para o mesmo contexto.

*como Histórica é a que, de uma qualquer forma, introduz algo de novo, um novo elemento no mundo a partir do qual uma nova História pode ser gerada e uma nova ideia desenvolvida.*¹⁰³

Alberti usará a Antiguidade como modelo, e não como cópia mimética. Repare-se que ele escolhe o ponto mais evoluído da antiguidade, a partir do qual pode ele próprio integrar-se nesse contínuo. A ideia de tempo cíclico está associada a esse voltar atrás, mas não deixa de integrar uma evolução, um desenvolvimento.

A ideia de continuidade a partir de um ponto do passado é semelhante à ideia de um filho, e não de uma estátua copiada do modelo. Alberti integra ainda estes exemplos numa plena unidade, e não como um somatório de referências, fruto do seu estudo sábio das ideias e não das formas.¹⁰⁴

Diz-nos a história que a ambição renascentista utópica de um tempo estacionário acabará por não acontecer, tendo em conta a progressão do Renascimento para o Maneirismo. De qualquer das formas lutou por isso, ao introduzir algo de novo, e a entender essa solução como definitiva.

O regresso a algo arruinado e pertencente ao passado não é, porém, tomado como a atitude correta do seu tempo. Alberti considera-se uma contracorrente que, em detrimento da novidade, se preocupa pelo que já foi experimentado:

*Conservam-se exemplos de obras da antiguidade, como teatros e templos, dos quais, como insígnies mestres, muito se pode aprender; e, com muita pena, noto como dia após dia se vão arruinando. Vejo, por outro lado, que os arquitetos contemporâneos se inspiram em novidades tolas e extravagantes mais do que em critérios já largamente experimentados nas melhores obras. De tal modo que, por descuido geral, em pouco tempo, esta arte que tem tanta importância na nossa vida e na nossa cultura acabará seguramente por desaparecer.*¹⁰⁵

Poder-se-ia afirmar, a partir do enunciado de Alberti, um reconhecimento na arquitetura da Antiguidade de obras completas, rigorosas e adequadas, aumentando a sua identificação com as regras que lhes deram origem que, adormecidas no decorrer da Idade Média, não estariam a ser integradas no modo de fazer (tradição) do seu tempo, e por isso entende como de primeira necessidade a sua inclusão e reapropriação, em detrimento da novidade.

IMITAÇÃO

A análise e leitura do passado permitem a Alberti a sua interpretação e adaptação no Renascimento. Alberti apresenta o propósito de trazer a arte à *mimésis* clássica: a imitação deve ser um processo intelectual e não apenas mecânico, é preciso que não seja cópia mas representação, e obedeça às leis, ao princípio teórico da representação como modo de conhecimento.¹⁰⁶ No fundo, existe uma interpretação, à época, contemporânea, do passado Clássico.

Na fachada do *Tempio Malatestiano*, Alberti acolhe como tema o arco triunfal romano e transporta-o em termos proporcionais para o desenho daquela fachada, apesar das dimensões das colunas terem sido ajustadas para

103. Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, p.212, in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura: tradição clássica e movimento moderno na arquitetura portuguesa: dois exemplos*, p.85.

104. “Barzizza cita, a este propósito, a carta 84.8 a Lucílio, de Séneca, que no texto original e sob a forma de diálogo, refere que “mesmo que seja visível em ti a semelhança com algum autor cuja admiração se gravou mais profundamente em ti, que essa semelhança seja a de um filho, não de uma estátua: a estátua é um objeto morto. “Que dizes? Então não deve ser evidente qual o autor de que se pretende imitar o estilo, argumentação, as ideias?” Em meu entender, há casos em que isso nem sequer é possível: quando um homem de superior inteligência consegue imprimir o seu carácter aos vários elementos que colheu no seu modelo predileto de modo a que tais elementos resultem numa unidade. Não vês tu como um coro é formado por grande número de vozes? Do conjunto, no entanto, resulta uma voz única.” In Mário Krüger, *Introdução: As leituras da arte edificatória*, in *Da arte edificatória*, p.119.

105. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, III, p.VI [I], in Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*, p.21.

106. No capítulo “Repetir nunca é Repetir”, em *Imaginar a Evidência*, Álvaro Siza reconhece, de forma consciente, a presença de conflitos e compromissos, bem como de mestiçagens e transformações: um processo de assimilação, acomodação e transformação.

se adequarem ao sistema compositivo global do *Tempio*, cruzando o profano com o religioso, o passado com o presente.

Existe, por isso, uma apropriação dos princípios reguladores, da forma como se responde ao problema, que se tomará como tema no desenho do projeto. A fachada de Alberti reúne-se com o arco romano de Rimini, apesar da distância cronológica que os separam. [45] Ambos criam uma base ou pódio, onde assentam as colunas adossadas. No arco de Augusto, estas assentam diretamente sobre o pódio, enquanto no *Tempio Malatestiano* existe um dado onde a coluna apoia. É interessante ler que na pintura anónima [49],¹⁰⁷ o dado desce até ao pavimento, reduzindo a profundidade do pódio, e colocando-o no mesmo plano da parede. Outras semelhanças são encontradas, como o arco que apenas tem moldura na zona da arquivolta terminando num apoio quando inicia o segmento vertical, ou a existência dos óculos na zona entre o arco e as colunas. São ainda semelhantes no facto da coluna adossada suportar um entablamento que apenas nessa zona é mais largo, o que retira dessa coluna adossada o seu carácter tectónico enquanto elemento de suporte, tornando-a num elemento de composição.

*Este procedimento também se encontra nos escritos de Alberti que, de forma reiterada, se compõem de fragmentos e citações de obras passadas, sejam essas explícitas ou não, mas agora reconfiguradas como se fossem peças de um novo mosaico (mosaici) ou tessela, na qual o autor reelabora o património textual do passado.*¹⁰⁸

A imitação é entendida ou elaborada de quatro maneiras, por adição, por subtração, por transferência e por transformação, mas não por cópia integral.¹⁰⁸ Por maior semelhança que encontremos na obra de Alberti, com a arquitetura romana, (neste caso em específico com o arco romano de Rimini), não encontramos nunca uma cópia, mas sempre uma transferência. Alberti investigou para entender *como fazer*, não para *fazer uma forma*, mas antes aquilo que sustenta a forma, que dá forma à forma, e as relações desta com aquilo que a substantiva. Fala-se por isso de apropriação, encontrando na prática a correta reprodução das ideias.

Como nos escreve Giorgio Grassi, “em termos estritamente operativos, a experiência histórica da arquitetura é (...) o único material de que dispomos. Mas é também tudo o que precisamos. O processo de projeto é sempre o mesmo: ver as coisas e transferi-las. Sempre.”¹¹⁰

Inconclusão

A partir da análise efetuada da obra compreende-se que esta não foi terminada conforme previsto no projeto de intervenção. Dos documentos originais, assim como das diferentes campanhas de escavações efetuadas, onde se encontraram indícios do início da construção das fundações da parede da

cúpula, potenciam-se uma multiplicidade de possibilidades para a forma como o projeto definido por Alberti seria completo, as quais inclusivamente já entraram na nossa análise nos pontos pertinentes (exemplo o remate da fachada principal ou a forma como a introdução da cúpula no final da nave iria alterar o desenho de entrada de luz no interior do *Tempio*).

Alberti tem noção de que a obra projetada dificilmente caberá dentro do prazo de uma vida, e disso nos altera no seu tratado, explicitando os limites necessários ao desejo de construir (*libido aedificandi*)¹¹¹

*As construções de maiores proporções, dada a brevidade da vida humana e a vastidão dessas obras, quase nunca serão levadas a termo por quem as concebe. Mas por causa da ambição, quem lhes sucede, deseja absolutamente inovar em alguma parte, e assim tornar a obra sua; razão pela qual se deterioram e condenam à ruína edifícios que outros iniciaram bem. Creio que precisamos de nos manter fiéis às intenções dos autores, as quais foram certamente fruto de maturada reflexão. Na verdade, aqueles que originalmente iniciaram a obra devem ter sido enviados por determinadas intenções que, até nós, com um mais atento e prolongado exame e um juízo mais rigoroso, podemos descobrir.*¹¹²

Alberti esclarece o seu profundo respeito pelo existente, que promove na sua prática ao não violar a arquitetura do interior da igreja em desenvolvimento, (a duplicação das capelas a norte no lugar correto deu-lhe força e sentido). Esta passagem serve de advertência para a forma como deve ser completo o projeto que iniciou, isto é, cumprindo o desígnio daquele que projetou, aceitando, por isso, que a obra seja terminada.

*Em primeiro lugar não acometas nada que seja superior às forças humanas, nem empreendas coisa alguma que de imediato entre em conflito com a natureza. (...) Em segundo lugar, é preciso acautelarmo-nos de assumir uma obra que não temos ânimo para levar até ao fim, deixando-a inacabada.*¹¹³



[54]



The triumphal arch

The Roman triumphal arch, as a type, was one of the main sources of Renaissance expression with its repetitive division of four equal columns unequally spaced. 19 The Arch of Constantine, the largest to survive, supplied the idea of the 'detached' column with returning entablature and the superimposed 'attic storey'. 20 Alberti's early facade of the Tempio Malatestiano, Rimini, is manifestly based on the triumphal arch scheme.



[55]

[54] Comparação de Giorgio Grassi entre a fachada lateral do *Tempio Malatestiano* e as ruínas do fórum romano (Roma).

[55] Página do livro *The classical language of Architecture*, de John Summerson, comparando o arco triunfal (arco de Constantino) à fachada do *Tempio Malatestiano*.

107. Aponta-se a sua realização entre o final do séc. XV e o início do século seguinte, por um autor veneziano, a partir da medalha de Matteo de' Pasti, adaptando-a ao seu imaginário cultural.

108. "Também no *Tratado da Imitação de Gasparino Barzizza* (1360-1431), professor de latim e retórica de Alberti em Pádua, a 'imitação é entendida ou elaborada de quatro maneiras, por adição, por subtração, por transferência e por transformação', mas não por cópia integral." In Mário Krüger, *Introdução: As leituras da arte edificatória*, in *Da arte Edificatória*, p.117.

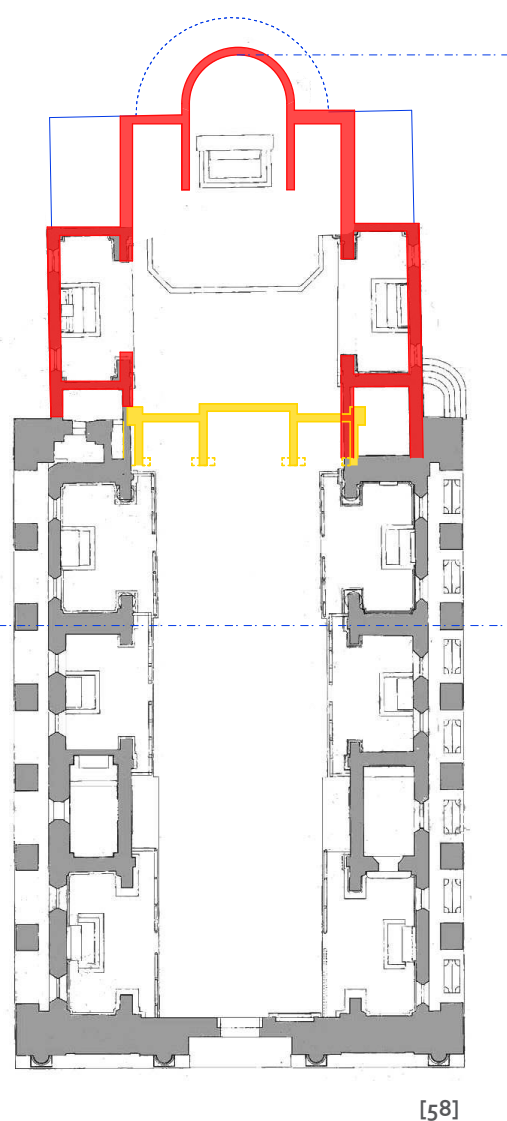
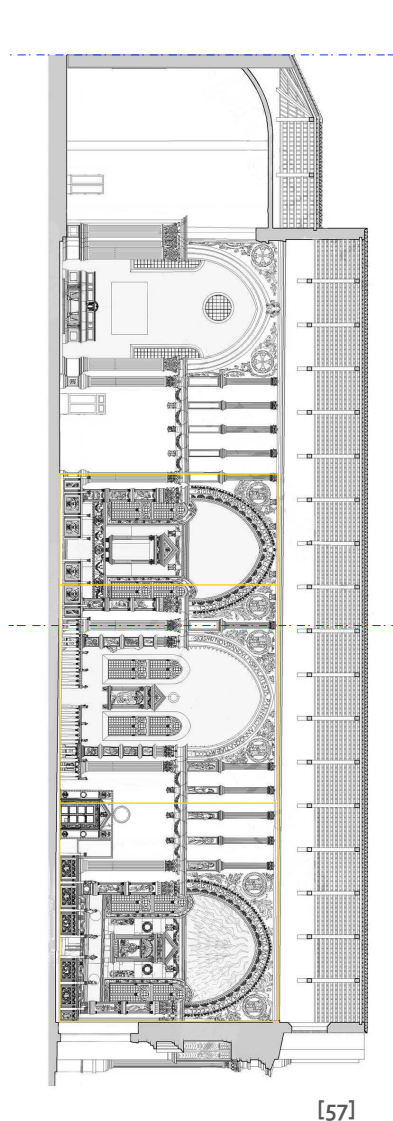
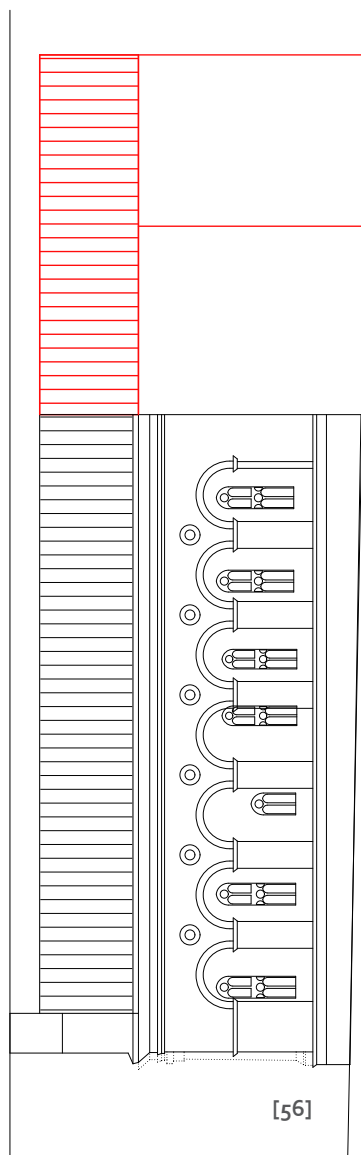
109. Mário Krüger, *Introdução: As leituras da Arte Edificatória*, in *Da arte Edificatória*, p.119.

110. Giorgio Grassi, *Escoher a los propios maestros*, p.19 in José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, p.73.

111. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.164.

112. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, IX, [XI].

113. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatória*, II, [II], pp.191-191.

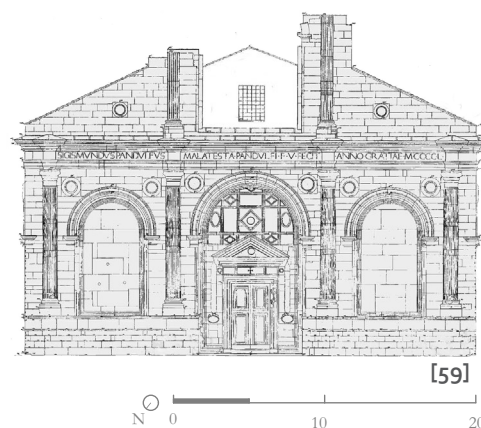


[56] Alçado sul, com a marcação da volumetria adicionada.

[57] Corte longitudinal, com marcação do eixo de simetria. A partir do levantamento de Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.

[58] Planta do *Tempio* em 1500, com extensão criação de simetria no corte longitudinal e criação de altar, com duas capelas e uma abside. Desenho a partir do levantamento de Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

[59] Manutenção da fachada inacabada. Levantamento de Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.



N 0 10 20

Compreendendo que não nos devemos comprometer com uma obra que vá ficar inacabada, Alberti coloca-se numa posição em que cria os documentos necessários para que tudo possa ser continuado no futuro, acautelando a partir da criação do projeto uma obra completa. Criam-se peças de projeto como a medalha, desenhos e principalmente uma maquete.¹¹⁴

A ideia de um projeto está intimamente relacionada com a ideia de tratado. Ambas são utópicas na medida em que criam regras para o futuro e determinam não só o presente mas principalmente o futuro, realçando a ideia de um tempo estacionário que ambicionam, isto é, de que o momento presente que vive é aquele do máximo potencial do conhecimento, partindo do princípio que o futuro não trará evolução do saber.

À lentidão do desenvolvimento das obras do estaleiro do *Tempio Malatestiano* contrapõe-se a velocidade com que a fortuna de Sigismondo Malatesta se eclipsava.¹¹⁵

Apesar de em 1460 ainda se fazerem elogios a Sigismondo,¹¹⁶ em 1461 foi vendida uma casa para construir e reparar o telhado da igreja e das capelas: o declínio de Sigismondo já havia começado, tendo as obras no estaleiro sido interrompidas,¹¹⁷ procurando-se cobrir a obra com uma solução de recurso, como já referido na descrição sobre a cobertura executada.

A interrupção dos trabalhos foi brusca, não existindo uma revisão ao projeto que o permitisse concluir de acordo com os recursos existentes. Sigismondo acreditaria numa recuperação apesar das sucessivas derrotas no campo político. Desenhando-se um quadro pré contrarreformista, existiu uma purga ideológica no hermético mundo de Rimini, quer política, quer cultural.¹¹⁸ A 7 de dezembro de 1461 torna-se desnecessária a prestação de trabalho servil, para o *Tempio*, assim como para o castelo, a pedido dos órgãos municipais.¹¹⁹ Sigismondo morrerá a 9 de outubro de 1468 e será depositado no *Tempio* que não deixará terminado durante a sua vida.¹²⁰

Em 1475 ainda estará presente a vontade de continuar o projeto de Alberti, aludindo-se à continuação do projeto em momentos especiais,¹²¹ assim como a permanência do modelo de madeira o indicam.

Apesar de Alberti (1404–1472) aparentemente ter definido exaustivamente a forma como o projeto deveria ser completo, a forma como este foi continuado não seguiu o projetado. No fundo, a recomendação de que “aqueles que originalmente iniciaram a obra devem ter sido enviados por determinadas intenções que, até nós, com um mais atento e prolongado exame e um juízo mais rigoroso, podemos descobrir”¹¹² não foi seguida.

A construção da cúpula e a marcação do *Tempio* no horizonte da cidade caiu por terra. Ainda antes de terminar o século os herdeiros de Sigismondo acrescentaram à nave mais duas capelas.¹²² [58]

114. Existem registos que a maquete de preparação de obra existia ainda em 1475, denotando a sua resistência.

115. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.104.

116. O historiador Roberto Valturio (1405-1475) comparou Sigismondo Malatesta com a construção do *Tempio Malatestiano* ao imperador Vespasiano (9-79), que edificou o *Tempio della Concordia* e della Pace (Roma). In Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p. 104.

117. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

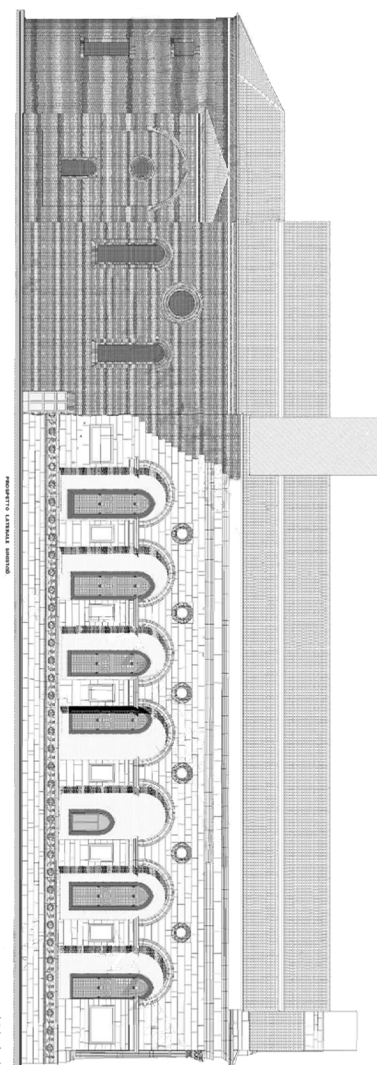
118. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.105.

119. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.165.

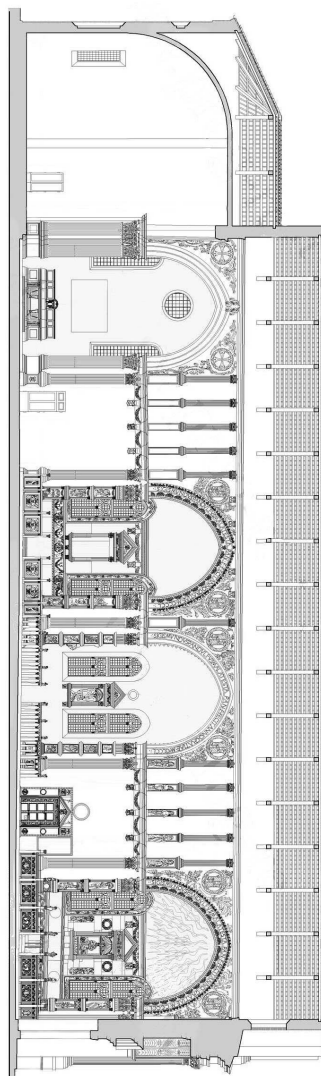
120. Alberto Giorgio Cassani, *La fatica del costruire; Tempo e materia nel pensiero de Leon Battista Alberti*, p.164.

121. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.116.

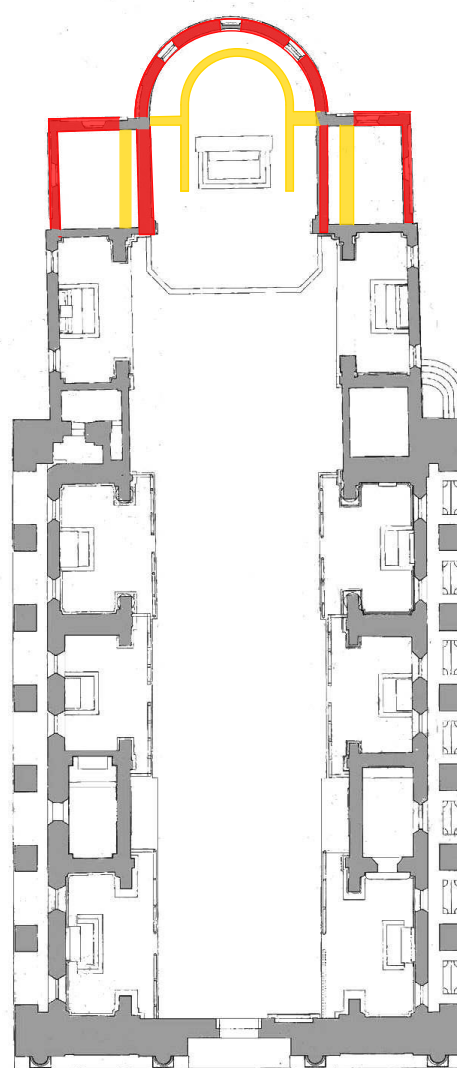
122. “Nel 1475, durante un convito di nozze di Roberto Malatesta veniva servita una torta “tutta de zucaro fino”, rappresentante “la chiesa di San Francesco como doveva essere fornita”. L'episodio dimostra che doveva essere conservato, o comunque noto, un modello del progetto Albertiano a cui si poteva far riferimento anche a distanza di più di vent'anni e a livello di pasticceria di corte. Quindi la fortuna, il mito di questo progetto doveva essere ancora vivo, e proprio per la parte più impegnativa, cioè per la parte della cupola, illustrata dalla medaglia di Matteo de' Pasti.” In Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.



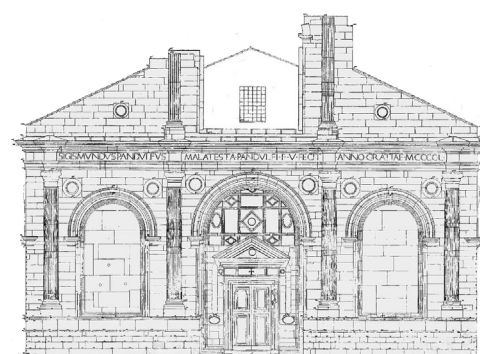
[60]



[61]



[62]



[63]



Não foi, assim, tida em consideração a proporção interior que Alberti havia trabalhado, [57] nem a lógica do alçado lateral que não estaria preparado para receber mais módulos. A ideia adotada para inserção destas capelas foi a da criação de uma simetria interior, usando como eixo o espaço entre a segunda e a terceira capela, usando a zona das entradas como cheios, que equilibram as celas existentes, e adicionando duas capelas, que equilibram as capelas junto da entrada. Pelo exterior não foi realizado qualquer tratamento da fachada, adotando-se as técnicas construtivas em uso, quer para o interior, quer para a fachada. Esta fachada manteve o esquema construído da fachada gótica em pedra miúda, e não a desenhada de Alberti.

O projeto de Alberti foi, assim, decididamente abandonado com a reentrada em laboração do estaleiro da obra.¹²³ Em 1500 é construída uma abside com três capelas, excluindo definitivamente a hipótese de uma cúpula, na já alterada nave da igreja.¹²⁴

Esta abside será completamente demolida e construída uma análoga à existente, suprimindo-se as capelas laterais e criando uma abside semicircular total, e acrescentando dois volumes para cada um dos lados do altar, uniformizando a volumetria exterior após as capelas de Alberti.^{125 126}

OBRA INCOMPLETA

O projeto de Alberti foi colocado de lado e continuou-se o desenvolvimento da igreja, tentando harmonizar a construção em execução com o existente, por exemplo ao nível interior, apesar dos princípios de proporção não serem os mesmos. O projeto de Alberti foi posto de parte pela renovação política e cultural sentida em Rimini, alterando os valores vigentes. Apesar de representado em diversas peças de projeto, a obra foi deliberadamente não concluída, não tendo a cúpula sido executada, nem a fachada completa.

Tendo a informação do plano de intervenção de Alberti vindo a desaparecer, caso existisse uma hipótese para completar a obra segundo este plano, colocar-se-iam inúmeras hipóteses, nomeadamente ao nível da cúpula. A partir do momento em que se construiu de outra maneira, a opção de continuar o projeto obrigaria a destruir a obra entretanto realizada e a, de certa forma, apagar a história, o que não estaria a integrar um contínuo, mas antes a criar uma história ideal e, ela própria, com lapsos.

Tal como Alberti desenvolveu o projeto gótico da *Chiesa di San Francesco* e o adequou ao seu tempo, outros partiram do templo de Alberti e o adaptaram ao seu tempo. De certa forma, poderíamos encontrar nestes diferentes tempos de obra um andamento cíclico, a que a um projeto uno se criam desenvolvimentos que alteram a lógica de um projeto global. Isto é, ao projeto gótico – que apesar da pouca informação existente poderia ser considerado uno – foram acrescentadas capelas, desequilibrando-o. Alberti resgata esta construção e devolve-lhe uma unidade, que não tendo sido completa e desenvolvida de outra maneira, não permite que a globalidade aconteça.

Hoje encontramos uma obra aberta, assinalada enquanto tal,

[60] Alçado lateral norte de Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.

[61] Corte longitudinal de Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano, misure e proporzioni*.

[62] Planta do Tempio. Levantamento de Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano, misure e proporzioni*.

[63] Fachada principal atual. Levantamento de Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano, misure e proporzioni*.

123. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.116.

124. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

125. Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

126. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.116.

compreendendo que a zona incompleta na fachada é um sintoma do carácter global do projeto de Alberti, na relação das partes com o todo. Como tal, na relação da fachada com o interior (neste caso através da janela e da cobertura), não tendo sido estabelecida a relação por falta de uma das partes, o projeto permanece inacabado. A relação das partes com o todo, e a ideia de concinidade aplicada ao projeto de Alberti determinam quais as alterações introduzidas que não se encontram de acordo com a lógica unitária do projeto de forma muito clara. A vantagem do projeto global é a de não admitir o defeito, de não admitir a falta, e a expor.

Outra perspectiva sobre o facto de a obra não ter sido executada completamente está relacionada com a definição de Raymond Bayer, segundo o qual:

*A arte simbólica que precede a arte clássica caracteriza-se pela inadequação da Forma e da Ideia. A Ideia, ainda demasiado vasta, infinita como o espírito e como as concepções humanas, não consegue encerrar-se na imagem sensível e imperfeita que é preciso dar-lhe. É desta distância, desta inadequação entre a forma finita e limitada, por um lado, e o espírito, por outro, que nasce toda a arte pré-clássica.*¹²⁷

Alberti poderá, de facto, ter seguido as intenções e ambições que Sigismondo Malatesta lhe terá dado, ou talvez tê-las enfatizado até ao ponto em que a história nos mostrou incontornável a sua construção. O equilíbrio entre a realidade e o projeto não foi alcançado com a obra permanecendo assim incompleto.

Mantém-se por isso aberto o arquivo, que nos exhibe aquilo que conserva.

Repondo a obra



[64]

Passo aos muros. Os defeitos dos muros são os seguintes: ou abrem fendas, ou se desagregam, ou se fraturam os seus ossos, ou se desviam da linha reta do prumo. Várias são as causas destes males, vários também os remédios. Uma das causas são manifestas, outras ocultas, e não se sabe o que é conveniente fazer senão depois de causado o estrago. E além desses há outros que não são de forma alguma ocultos, mas a inércia dos homens convenceu-os de que talvez não tenham tanta importância para a ruína das obras como de facto têm.



[65]

*No muro essa causa será patente: por exemplo, quando for mais estreito do que é preciso, quando tiver juntas não apropriadas, quando repleto de aberturas prejudiciais, quando finalmente os seus ossos não estiverem bastante protegidos contra as injúrias das intempéries. Os males que são ocultos e sucedem inesperadamente são os seguintes: os tremores de terra, os raios, e toda a instabilidade do solo e da natureza. Mas, em primeiro lugar, aquilo que mais prejudica todas as partes das obras é a negligência e a incúria dos homens.*¹²⁸

Durante a II Guerra Mundial, os bombardeamentos das forças aliadas a Itália iniciaram em outubro de 1942, estando o país preparado para os mesmos. Desde junho de 1940 que se iniciou em Itália um programa de proteção do

património artístico italiano, que criou (1941) no exterior do *Tempio* um aterro com dois metros e meio de altura enquanto o interior foi escorado com andaimes de madeira, sacos de areia, e as peças particulares protegidas com alvenaria.¹²⁹ [64] [65]

Bombardeada entre novembro de 1943 e setembro de 1944, Rimini perdeu 90% do seu tecido urbano, no qual se integra o *Tempio Malatestiano* e a estrutura conventual anexa que não se voltará a concretizar.

Os sucessivos bombardeamentos foram enfraquecendo as estruturas de proteção, resultando graves danos na obra. A fachada principal (incompleta desde Alberti) apesar de ter ficado em pé abriu várias fendas, afastando-se do seu prumo cerca de 40cm. A abside e as suas duas capelas laterais, do século XVIII, foram completamente destruídas. A cobertura, quer da nave quer das capelas também foi danificada, pelo que o pouco que restava da cobertura da nave foi removido. O interior gótico foi construtivamente e estruturalmente mais eficaz em conjunto com o exterior renascentista. As fachadas desenhadas por Alberti, tendo em conta a espessura proporcional ao vão que o seu tratado determina, sobreviveram ao teste dos bombardeamentos: a ideia de um edifício-arquivo cumpriu o seu objetivo no que diz respeito a proteger o arquivado. [66] a [73]

[64] Fachada com estilóbato protegido com muro de alvenaria e areia.

[65] Interior do *Tempio Malatestiano* escorado com estrutura de madeira e protegida com sacos de areia.

[66] Pormenor da fachada com estilóbato à vista.

[67] Exterior da abside do séc. XVIII completamente destruído.

[68] Vista da nave para a abside (ausente).

[69] Vista do interior para a entrada.

[70] Pormenor da deslocação da fachada principal.

[71] Pormenor da fissuração na fachada lateral sul, na zona do embasamento).

[72] Pormenor da fissuração na fachada lateral.

[73] Pormenor da fissuração na fachada lateral.



[66]



[67]



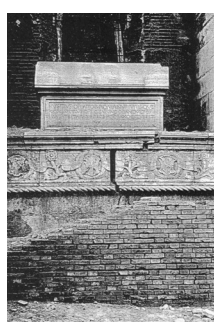
[68]



[69]



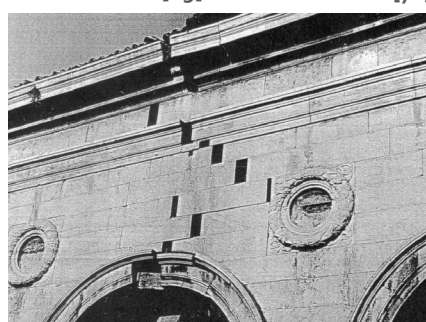
[70]



[71]



[72]



[73]

127. Raymond Bayer, *História da Estética*, p.103.

128. Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, X, [XVI], p.685.

129. Giulia Ceriani Sebgondi, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*.

No final da guerra, enquanto se procura tomar uma atitude de prevenção face ao existente, considera-se necessária uma intervenção total, com reparações longas e dispendiosas.¹³⁰ Existiu um esforço generalizado para financiar a reconstrução do *Tempio*, não apenas naquilo que é visível, mas também a nível estrutural – como é o caso do reforço das fundações, ou das injeções de betão de que foram alvo as paredes góticas.¹³¹

A abside será reconstruída em tijolo, simplificada na forma e no material. Esta atitude delineará a diferença entre o velho e o novo, criando uma certa limpeza clínica naquilo que é acrescentado, provando constantemente a sua modernidade. A preservação é feita apenas naquilo que resiste e nada foi inventado que confundisse a leitura daquilo que é autêntico. [74] a [78]

Esta atitude de recuperação estará de acordo com a Carta de Atenas de 1931,¹³² onde é defendido o abandono das reconstituições integrais, dando um maior força à manutenção. Neste caso os reforços estruturais enunciados procuram manter estes elementos de forma adequada, regular e permanente assegurando a conservação do edifício. No caso da abside, como o restauro é incontornável foi respeitada a obra histórica no que dizia respeito à forma, mantendo-se todos os elementos que subsistiram, como sejam os arcos das capelas contíguas à abside.

Apesar do enunciado na Carta de Atenas defender o tecido urbano enquanto parte do monumento, aquilo que virá a ser reconstruído da estrutura conventual será fisicamente afastado do *Tempio*, enfatizando a leitura desta obra como *monumento*.



[74]



[75]



[76]

A atitude para a abside só foi possível inserida num traumático pós-guerra, onde a atitude *dov'era, com'era* impera, devido ao equilíbrio psicológico proporcionado pela manutenção do trabalho Albertiano. A uma reconstrução 'moderna' foi justaposta uma reconstrução 'idêntica', apesar de neste caso específico, se tratar de algo autêntico integrar a Carta de Atenas.

Para que se recupere as deficiências estruturais introduzidas pelo bombardeamento, a fachada de mármore será desmontada peça por peça (cerca de 3000) e novamente aparelhada, a partir de 1947.¹³³ O trabalho foi complexo tendo em conta a forma como a fachada de Alberti estava relacionada com a fachada existente. [77] a [83]

A reconstrução da igreja demonstra este carácter de máscara que as fachadas do *Tempio Malatestiano* apresentam. O desmantelamento da fachada, pedra por pedra, e a sua recolocação no exato sítio original, conforme o levantamento previamente realizado, denota este carácter de fachada aposta que é dado à obra de Alberti, tendo em conta que nesta desmontagem e posterior remontagem, as paredes góticas existentes continuariam de pé (sendo estruturalmente reforçadas). [84] [85]

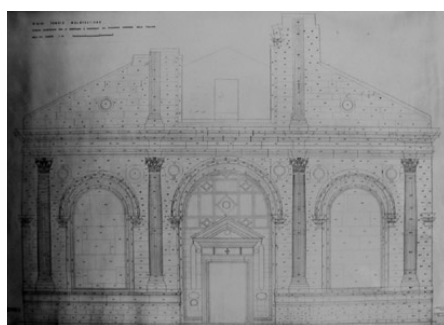
Este trabalho será muito contestado tendo em conta a violência que uma intervenção com a complexidade desta obra sempre representa, respondendo a necessidades de recuperação mais estéticas do que estáticas. Ironicamente, aquilo que não fora destruído durante os bombardeamentos durante a guerra, acabou por ser desmontado pelas mãos humanas.

Outras vozes propõem a manutenção da fachada arruinada (de forma muito localizada), atribuindo-lhe um valor metafórico do sofrimento pelos bombardeamentos sofridos.¹³⁴ Esta transposição de sentido é, a nosso ver, defendido quer pela função funerária que o espaço sempre teve quer pelo carácter de arquivo da obra.

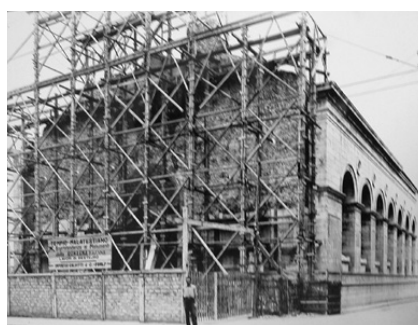
A verdade é que o megalómano empreendimento gerou uma discussão pública alargada surtindo efeito na pulsante vida política que surgiu no pós-guerra.¹³⁵

O interior será remontado à semelhança do existente, nomeadamente as decorações que permaneceram ou a cobertura. [86]

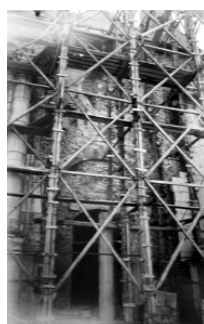
A reconstrução da obra, como resposta de emergência à obra destruída, é antagónica face ao movimento ‘natural’ com que a construção se desenvolveu ao longo do tempo, maioritariamente por oposição ao projeto e aos princípios previamente existentes.



[77]



[78]



[79]



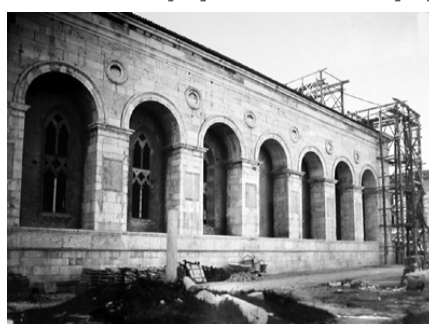
[80]



[81]



[82]



[83]

[74] Início dos trabalhos de reconstrução da abside.

[75] Primeira fase de reconstrução da abside (ainda sem as capelas e sacristia lateral).

[76] Reconstrução total da abside.

[77] Desenho de cadastro da fachada principal.

[78] Fachada principal desmontada.

[79] Zona do arco central da fachada principal descobrindo-se as preexistências do projeto de Alberti.

[80] Fachada sul. Pormenor da ausência do entablamento.

[81] Fachada sul desmontada, permanecendo os túmulos. No final é visível o último paramento montado

[82] Fachada norte desmontada.

[83] Fachada norte remontada.

À medida que o desmonte e sucessiva remontagem das fachadas aconteciam, mais se manteve das fachadas originais. Nesta fachada lateral remontada é visível à esquerda a pedra com uma tonalidade diferente da zona à direita.

130. A comissão britânica em 1945 acredita que o governo italiano irá recuperar o Tempio.

131. Giulia Ceriani Sebregondi, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*.

132. *La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques* – 1931.

133. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa*, p.106.

134. Giulia Ceriani Sebregondi, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*.

135. Giulia Ceriani Sebregondi, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*.

Nesta reconstrução existe um evitar de tomada de atitude criativa face à obra, procurando evitar uma nova e própria sobreposição, esquivando-se a qualquer modificação, ao ponto de manter o erro do passado. A destruição como oportunidade de correção não é tido em conta, em prol de uma manutenção, quer da glória, quer do erro do passado, recatando-se numa calma abstenção acrítica.

Existe uma exacerbada valorização e consciencialização do passado, que é imobilizadora de qualquer ação crítica sobre o existente, levando a não se equacionar a sua continuação. É antes seguido, como defendido na carta de Atenas (1931), a criação de uma clara diferença entre aquilo que é existente e aquilo que é novo. Esta opção deliberada por uma não continuação contrapõe-se à oposta atitude de Alberti que, aventurosamente, integra a sua obra no passado antigo. A investigação profunda, a admiração e o respeito pela história permitem, assim, duas atitudes diametralmente opostas: ou a de continuar o objeto investigado (como o realizado por Alberti ao continuar a Antiguidade Clássica) ou valorizar a autenticidade do objeto investigado, delineando-o, demarcando-o, criando apenas na medida da sua valorização e contextualização.



[85]



[84]

Suprimindo-se a cobertura e permanecendo a fachada incompleta, o restauro irá manter a sua incompletude e manter a solução, que havia sido de recurso, para a cobertura da nave. Assim, mais do que um restauro da obra, existiu a preservação da imagem que existia da obra pré-guerra. A preservação implica a atribuição de valor a um espaço e a proposta do congelamento como ele existe em determinado ponto da história. Se a destruição nos levou para um ponto do passado, esta preservação congelou o pré-guerra. É essa imagem que se deixa como legado para o futuro.

Por oposição a esta preservação, encontramos a atitude que presidiu ao contínuo desenvolvimento do *Tempio*: preservar o perpetuar dos tempos, impedindo a preservação do presente.

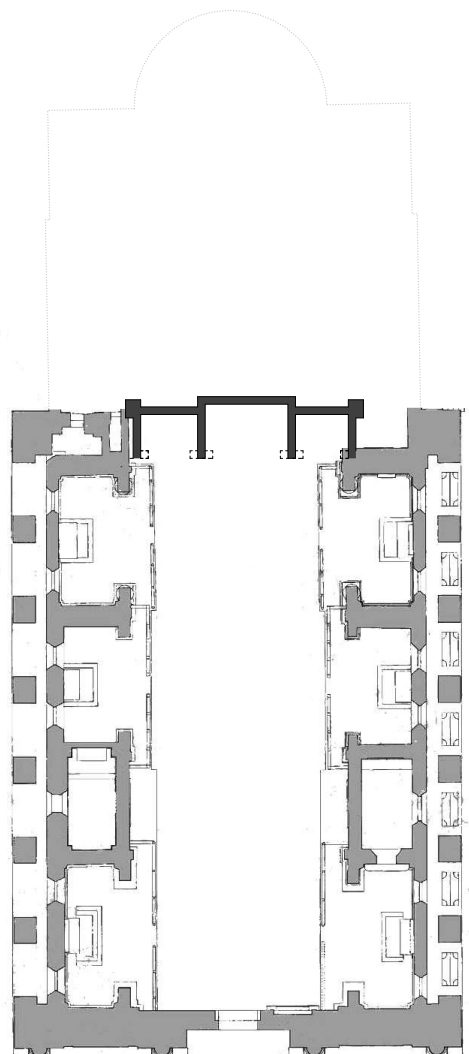
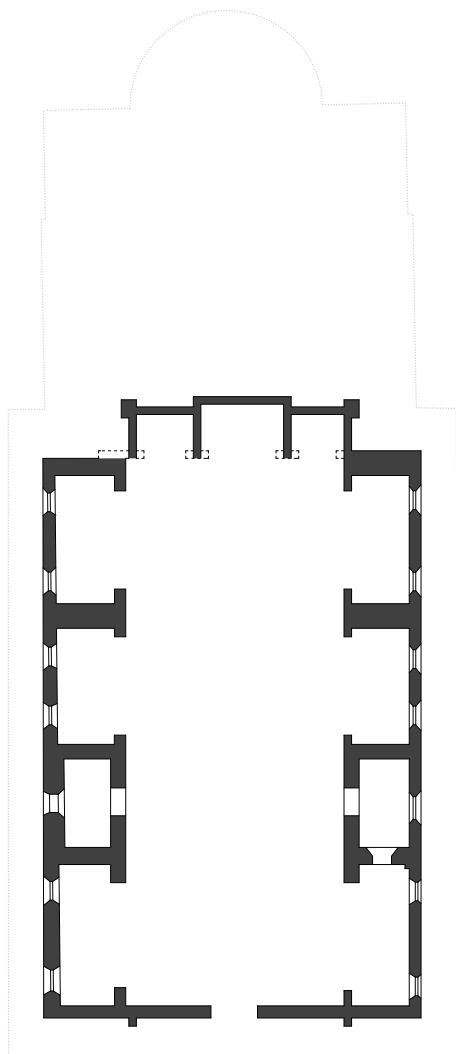
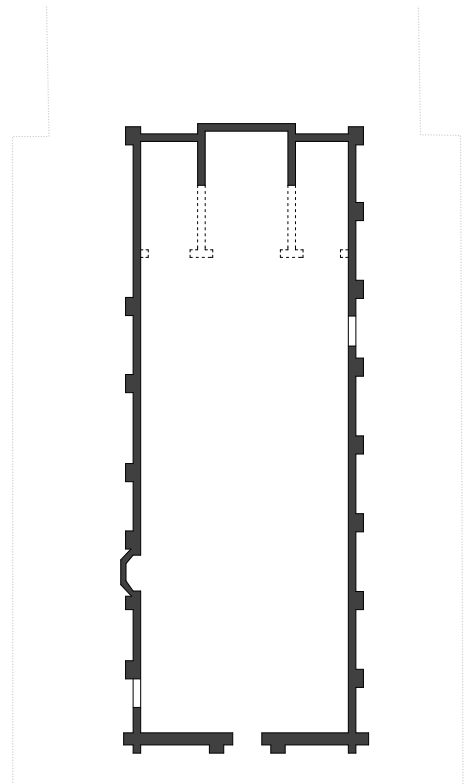
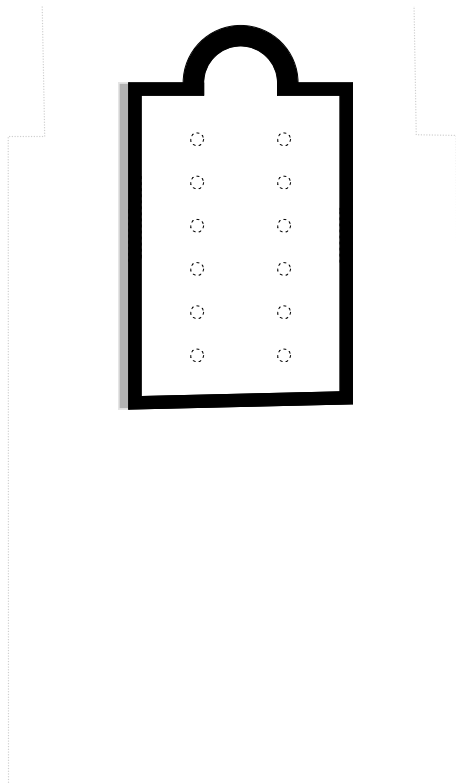
[84] Fachada depois de remontada.

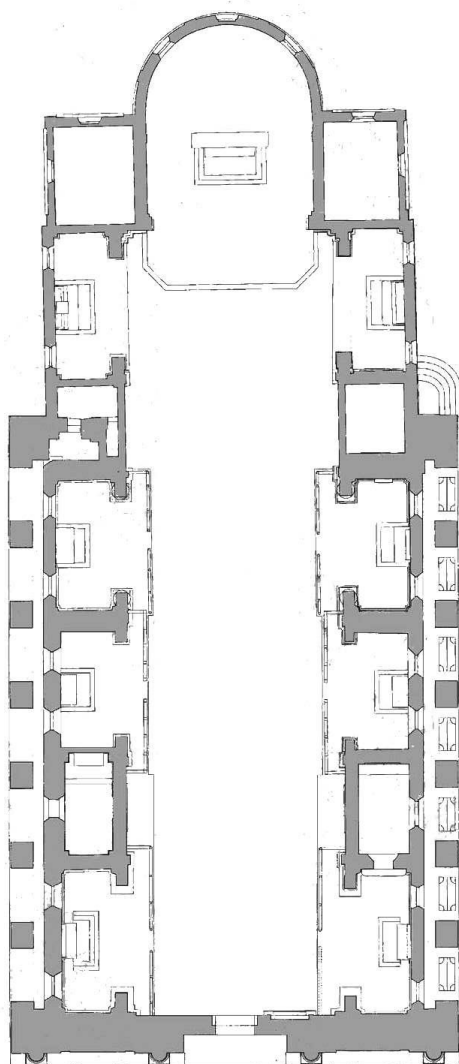
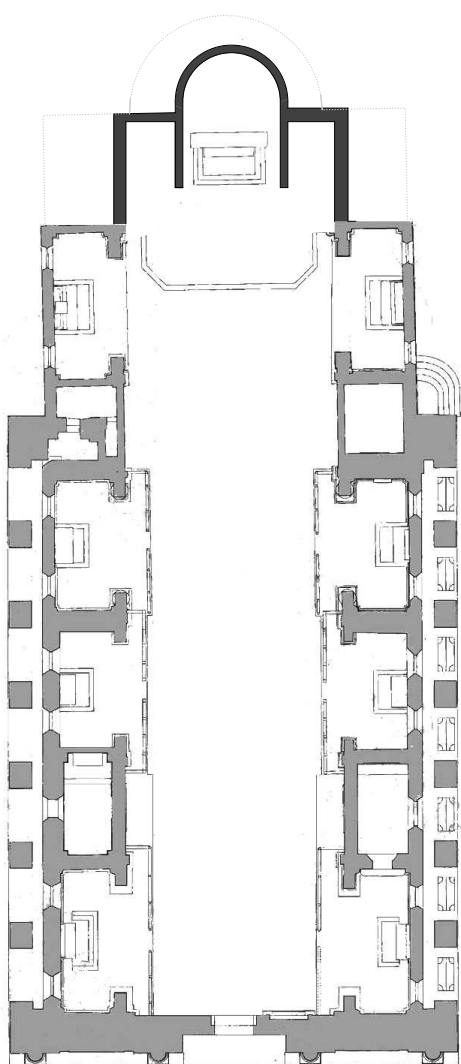
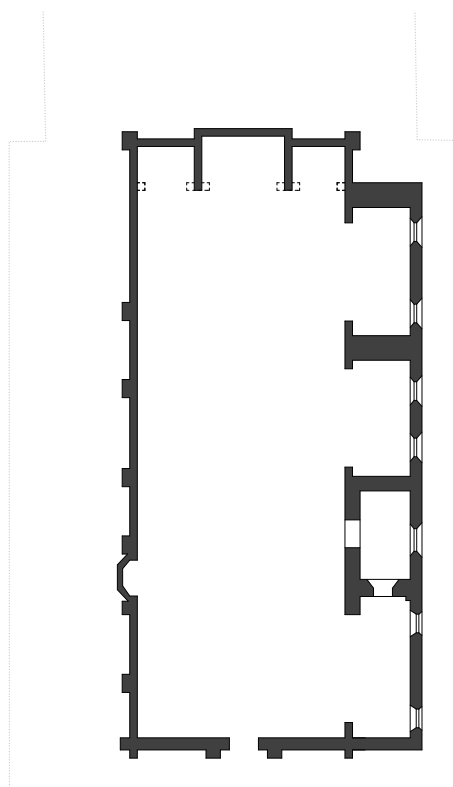
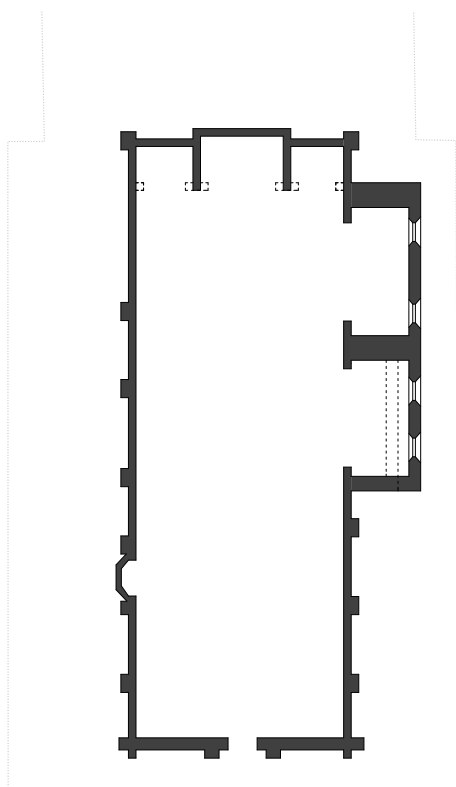
[85] Pormenor de adição de argamassa a uma zona de pedra em falta.

[86] Reconstrução do interior da nave.



[86]





[87]



Presente

É a experiência que cria o experimentado. É o contacto das múltiplas existências com o presente, e com o Homem do presente, que as tornam reais e temporais. A historicidade só se encontra na confrontação com o presente e não no ser simplesmente.

O *Tempio Malatestiano* pode gabar-se de representar história, arte e cultura. Como obra de arte testemunhou o ideal conjunto de arte e beleza, de religião e história, de autoridade e de liberdade, de individualismo e da dimensão interna do Humanismo do Renascimento, onde foi pagão e cristão, tirano e libertário, ascético e licencioso. É uma medida extraordinária de contrastes de opostos, de que aquela obra é a única verdadeira síntese.

Nunca é suficiente: a estrutura gótica franciscana viera substituir uma anterior, para a esta se juntar um conjunto de abcessos que virão a ser motivo para delimitar a repartição entre um racional exterior e outro racional interior.

É uma espécie de arca preciosa, com os velhos muros da *Chiesa di San Francesco* vestidos de preciosa e cálida roupagem, quase simbolizando a continuidade do Homem antigo no Homem novo: exaltação que o Homem recebe do Homem do Humanismo. Mediando o confronto entre tempos: o passado próximo onde nasce fisicamente, o passado longínquo que continua teoricamente, e o futuro, a que se tenta conectar através do presente, através de um envolvimento profundo na continuidade da estrutura onde intervém, quer prática, quer abstracta.

O novo é inseparável do velho, devendo tanto o novo ao velho que não se poderia pensar de outra forma o conjunto dos dois – união que permite enfrentar guerras e bombardeamentos na segurança da imobilidade.

Ainda que aspirando a modelo, a intervenção responde de forma real e rigorosa ao problema. É o utópico tempo estacionário a que se propunha, com um tratado, com um modelo, a anulação do tempo que Alberti não conseguirá controlar.

O presente deve tanto ao conjunto de todos os tempos inscritos neste arquivo, seja pela atitude de nada fazer, ou fazer igual, seja pela fachada para sempre inacabada, seja por um interior, que procurou na simetria ser completo em duas direções distintas, em dois tempos distintos; ou na tentativa de resgatar a obra a uma destruição prevista, defendendo-a com a mais pequena das partículas de pedra – sacos de areia; ou a fidelidade casta ao que era como era, que hipoteca o presente; ou na instabilidade da obra após os bombardeamentos que teve tempo a que fosse possível construí-la uma vez mais, resgatando-a à iminência – mais política do que ética. À desmontagem e montagem da obra, mudando tudo, para que nada tivesse mudado. Ou na arqueologia num plano vertical, no aparecimento na desmontagem daquilo que já houve, e a abertura de novos sentidos históricos que o presente aprende.

É impossível ler esta obra sem incluir e consubstanciar na sua totalidade a reunião dos tempos, que nunca se abandonaram mas a que se tenta ligar. É, assim, criada uma obra eterna.¹³⁶

[87] Síntese evolutiva

[88] Tábua 25 de Aby Warburg do seu atlas Mnemosyne.

136. "... os edifícios públicos devem ser eternos." In Leon Battista Alberti, *Da arte edificatoria*, IX, [IX], p.612.

Estruturas

Castelvecchio

Carlo Scarpa | Verona, Itália

A intervenção de Carlo Scarpa, no *Castelvecchio*, em Verona, cria uma nova visão sobre o património e sobre a museologia. O arquiteto é convidado a intervir numa estrutura militar, que funcionou também como palácio, a que se associa uma ponte sobre o rio Ádige. É este espaço, recetor de múltiplas alterações ao longo da história, que permitirá a Scarpa expor na intervenção uma visão altamente crítica do preexistente, do qual parte o seu projeto.

Ao acompanhamento de perto da intervenção é associada um forte conhecimento ligado aos artefactos museológicos que serão expostos no espaço, reunindo as condições ideais para criar uma arquitetura manifesto, enquanto expressão de um posicionamento face ao tempo.

Depois de analisados três projetos de intervenção, que se associam a cada uma das topologias de Pomian, este quarto caso de estudo surge como uma fuga à categorização proposta. Sem demarcar como *Estacionário*, *Linear* ou *Cíclico*, o projeto de intervenção congrega as três topologias através da fragmentação.

Nesta obra será dissolvida a história e questionada a continuidade. Através da fragmentação, esta intervenção cria uma entidade intemporal – que não muda ao longo do tempo – o que, enquanto resposta ao tempo, nos transporta para uma intervenção atemporal, enquanto transcendente do tempo.

Nesta obra é criada uma temporalidade aberta, uma intervenção simultaneamente historicista e moderna – é central uma estratégia relacional com as preexistências físicas e culturais, e um consequente decoro que não inibe a inclusão de conquistas da arquitetura moderna. Existe a integração de diferentes historicidades sob a orientação maior de um traçado geral.

*Esquecer e recordar são atitudes fundamentais e complementares. Esquecer é um modo de selecionar e por isso uma forma de recordar. Para projetar é necessário saber esquecer, tanto na arquitetura como na vida.*¹

Veremos com a acumulação de fragmentos, de peças arquitetónicas, formou um sistema resistente, capaz de receber um novo uso. A intervenção de Scarpa aproxima-se da ideia de hipertexto, onde diferentes fragmentos nos são

1. Fernando Távora, *Nulla dies sine linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*, p.15.

dados a ler, criando o leitor, através da sua performance, do seu movimento, e da sua interpretação, a sua própria ideia de tempo.

Este caso de estudo, suplementar, funciona como ponto de fuga – enquanto entidade inalcançável – da perspectiva sobre as topologias, que não possuindo uma representação formal, está representado no plano de projeção e é inerente à construção do espaço.



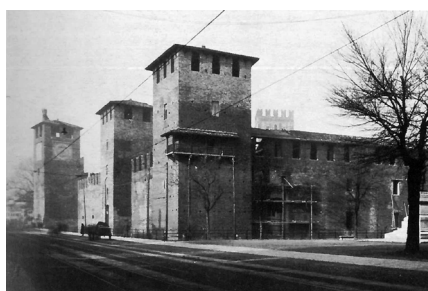
[1]



[2]



[4]



[3]



[5]

Aproximação histórica

O castelo de Verona foi construído entre 1354 e 1356, por ordem de Cangrande II della Scala. Integrava a barreira defensiva da cidade, do século XII, adaptando-se também a residência da família della Scala.

O uso do castelo esteve ligado a fins militares, desde depósitos de munições a Academia de Engenharia Militar (século XVIII).

Durante a época napoleónica foram realizadas importantes modificações, como a alteração da altura das torres, pela supressão dos merlões e pela redução da sua altura. [1] Entre 1801 e 1806, foi construída a ala norte e este, para hospedar um quartel francês, que abriga agora o museu. [2]

Arnaldo Forlatti foi o arquiteto responsável pela transformação do conjunto do *Castelvecchio*, em 1923, quase completamente em ruínas,² através de uma encomenda do diretor Avena. Este restauro transformou as casernas do edifício militar napoleónico, na sede da coleção cívica de arte Veronesa, numa ilusão de palácio medieval, com um jardim em estilo italiano.

O restauro, realizado em “estilo medieval”, [3]-[5] substituiu a anterior fachada napoleónica vestindo-lhe uma máscara antiga, através de uma colagem de artefactos góticos³, como molduras de portas e janelas provenientes da demolição do *Palazzo dei Camerlenghi*. [4] É notória a presença e a origem dos fragmentos comparando as duas imagens. Foram ainda valorizadas as torres (restituindo-lhes a sua altura original), o caminho de ronda, e decorados os interiores com frescos em estilo medieval e renascentista.

Quando Scarpa entrou no estaleiro de obra, ficou perplexo com o tipo de intervenção aqui realizado e acabou por enunciar mais tarde, sobre o restauro de Forlatti: “No *Castelvecchio* tudo era falso.”⁴ Ao utilizar o verbo no passado (*era*), indicia que a sua intervenção incorporou autenticidade na obra, remetendo esse carácter falso para o passado.

Tendo em conta a posição estratégica de Verona, durante a II Guerra Mundial, a cidade foi bombardeada. A 4 de janeiro de 1945 o *Castelvecchio* foi duramente atingido por uma das incursões aliadas. Poucos meses depois, na campanha de destruição das pontes sobre o rio Ádige, a ponte relacionada com o *Castelvecchio* fora destruída.

Na sequência da destruição provocada pela II Guerra Mundial, [6] o espaço foi recuperado, conforme existia antes da guerra.

Encomenda

O contacto entre o diretor do museu Licisco Magagnato e Carlo Scarpa foi estabelecido para que fosse criado um novo arranjo nas salas de exposição.

A partir desta intenção inicial, o programa de intervenção foi aumentando a sua abrangência, terminando no trabalho de recuperação e operacionalização

[1] *Castelvecchio* visto de sudeste. Os merlões e a parte superior das torres foram demolidos em 1799.

[2] A fachada sobre o pátio da Caserna Napoleónica, como deixada pelos militares.

[3] Vista exterior do castelo depois do restauro das torres e dos merlões.

[4] *Palazzo dei Camerlenghi*, antes da sua demolição em 1882, de onde foram recuperados os vãos para a criação da fachada interior do *Castelvecchio*.

[5] Fachada interior (norte – oeste) depois do restauro de Forlatti em 1923-26.

[6] Interior do pátio depois da II Guerra Mundial.



[6]

2. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, p.7.

3. Sergio Los, *Carlo Scarpa, An Architectural Guide*, p.54.

4. “A Castelvecchio tutti era falso.” Carlo Scarpa, Conferência em 1978, em Madrid. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, p.8.

do espaço de quase todo o conjunto do castelo que hoje se conhece, isto, é a introdução de um museu (de acordo com as novas diretivas museológicas em construção) no *Complesso della fortezza scaligera di Castelvecchio* de Verona.

Este trabalho de reestruturação e ordenação do espaço expositivo do *Castelvecchio* foi executado em colaboração com M. Maschietto e A. Rudi, entre 1958 e 1974, sendo considerado uma das melhores intervenções num espaço patrimonial.

O diretor do museu pretendia remover as adições que Arnaldo Forlatti havia feito, integrando critérios de restauro com raízes na cultura de intervenção do pós-guerra. Esta intervenção no conjunto retocado durante o período napoleónico, e durante o século XIX, “revela-se extremamente adaptada à personalidade de Scarpa; os textos compósitos e abertos a um ‘bricolage criativo’ estimulam-no mais que os textos abertos a um profissionalismo totalizante.”⁵ Dir-se-ia que existe um restauro arquitetónico e não um restauro científico, com a visão de um historiador e não de um restaurador, conforme temos vindo a analisar noutros casos em estudo.

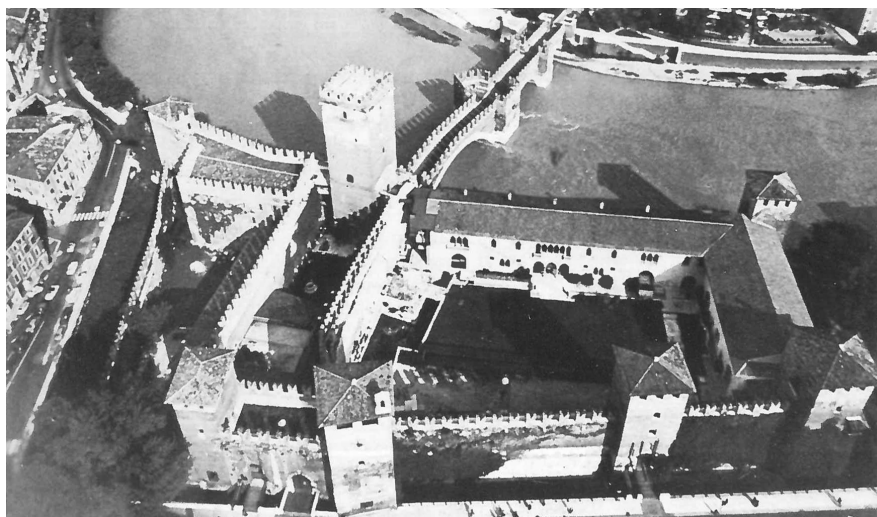
Contactar Scarpa para realizar a intervenção foi uma escolha intencional, no sentido em que é igualmente previsto que a intervenção crie um momento de reflexão sobre a relação entre o existente e o novo – a sua coexistência – bem como o papel de um monumento ao longo do tempo. A obra expressa uma vontade de diferença da nova intervenção, face ao carácter da arquitetura medieval (ou neo-medieval), dando espaço à possibilidade de múltiplas leituras das modificações executadas, e sobrepostas, ao longo dos séculos.

Preexistência

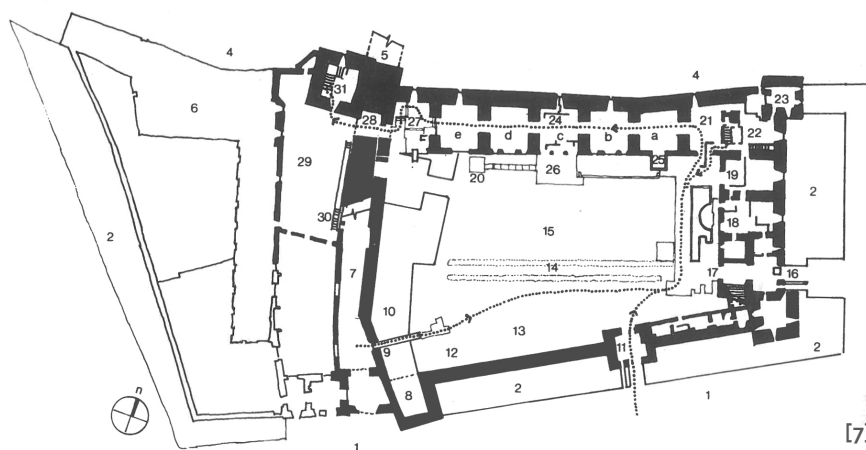
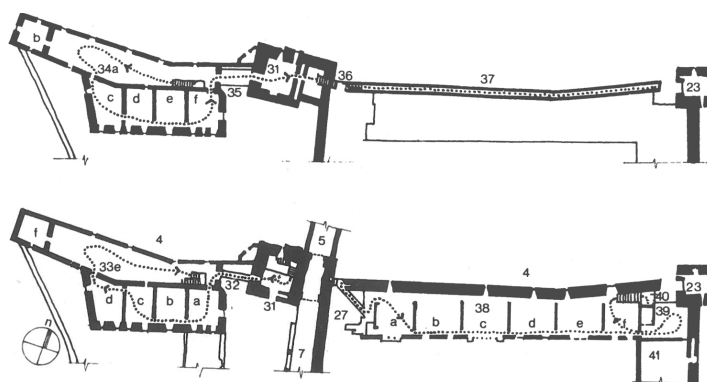
O castelo é uma estrutura defensiva que se encontra junto ao rio Ádige. [7]-[8] A partir do castelo é lançada sobre o rio uma ponte, de uso estritamente militar até 1923. O acesso a esta ponte clarificou a divisão da estrutura do castelo em duas partes, já antes dividida pelo *Muro Comunale*. A oeste, a zona onde se situava o palácio dos della Scala, e o *Cortile della Reggia*, denominado *Reggia*. A este, a zona do pátio-de-armas⁶ e as casernas de uso militar, onde se situava a ala napoleónica e onde passará a situar-se a Galeria.

O perímetro do castelo é pontuado por diversas torres, estando ainda presente em alguns troços o fosso original. É pela torre situada no muro sul, no centro do pátio, que se fará a entrada principal.

O ponto de articulação entre as duas partes do castelo será na esquina nordeste, onde se redescobrirá, na intervenção de Scarpa, uma ligação, à cota baixa, sob a passagem para a ponte, no *Muro Comunale*. Junto à entrada da ponte, já na zona *Reggia*, situa-se a torre mais alta, a *Torre del Mastio*, que Scarpa integrará no percurso expositivo como espaço de conexão vertical entre diferentes níveis.



[8]



[7]

- | | | | |
|--|--|-----------------------------|--|
| 1. Corso Castelvecchio | 10. Vallo interno | 19. Ufficio del direttore | 30. Scala nel cortile della Reggia |
| 2. Vallo esterno | 11. Entrata principale | 20. Centrale termica | 31. Torre del Mastio |
| 3. Piazzetta Arco dei Gavi | 12. Area di S. Martino in Aquaro | 21. Entrata | 32. Passerella |
| 4. Il fiume Adige | 13. Parcheggio | 22. Biblioteca | 33. Primo piano della Reggia: pinacoteca |
| 5. Il ponte scaligero | 14. Siepi parallele | 23. Torre di nord-est | 34. Secondo piano della Reggia: pinacoteca |
| 6. Reggia, piano terra | 15. Prato del cortile maggiore | 24. Galleria delle sculture | 35. Passerella coperta |
| 7. Strada di accesso al ponte scaligero | 16. Entrata per la sala Boggian (non in uso) | 25. Sacello | 36. Scale |
| 8. Torre dell'orologio | 17. Entrata per la sala Boggian | 26. Terrazza esterna | 37. Camminamenti merlati |
| 9. Nuova passerella sul vallo ed entrata sud-ovest | 18. Uffici del museo | 27. Spazio di Cangrande | |
| | | 28. Cortile della Reggia | |

[7] Plantas.

[8] Vista aérea.

5. Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.100.6. Em italiano *Cortile*. Será utilizada a denominação de pátio.

Ritmo da obra

Carlo Scarpa recuperará o edifício para a sua nova função através de subvenções públicas. Estas subvenções, sendo fracionadas, impuseram o seu ritmo nas obras, pelo que Scarpa incorporará este faseamento no seu processo. Durante mais de dez anos, serão criados projetos consecutivos para a mesma obra, sem elaborar *a priori* um projeto total – apenas uma ideia geral do conjunto – trabalhando por pontos fulcrais sucessivos, que, embora não expressando uma totalidade de projeto, davam diretivas assertivas sobre o rumo futuro das intervenções. Existe, por isso, um entendimento da intervenção nova que é criada não só com a preexistência mas também na sequência de todas as suas intervenções anteriores. É realizada uma recomposição paulatina, resultando num projeto unitário, onde cada peça isolada não tem valor mas ganha coerência no conjunto. “A primeira fase [inclui o pátio], durou seis intensos anos, entre 1958 e 1964. Entre 1968 e 1969 realizou-se a ampliação da biblioteca. Entre 1973 e 1975 foi aberta a sala de Avena (...). A análise do arquivo indica que em 1959 estava delineada a ideia geral das intervenções e apresentado o projeto do conjunto dos trabalhos.”⁷

Em 1962, as descobertas decorrentes das escavações arqueológicas obrigaram a uma alteração do projeto inicialmente previsto. Na data, a renovação da ala da Galeria encontrava-se praticamente terminada. As escavações e a sistematização do fosso interno (dentro do pátio, a oeste) permitiram a autonomização da muralha do século XII e do século XIV.

A descoberta da *Porta del Morbio* no *Muro Comunale*, a par de outros achados arqueológicos encontrados, sugerem a conjugação das duas partes do castelo, a galeria e *Reggia*, divididas pelo acesso à ponte do *Castelvecchio*. É neste espaço de articulação que se manterá a escavação arqueológica como parte do projeto de arquitetura, um importante vazio no qual será integrada a estátua de Cangrande.

Arquitetura crítica

A intervenção de Scarpa no *Castelvecchio* cria uma arquitetura composta, uma amálgama entre o intervencionado e a intervenção.

Mais do que numa teoria do restauro, ou num restauro científico, Scarpa está interessado numa clareza histórica, numa leitura aberta e inteligível, que permita o reconhecimento do tempo, através do estabelecimento de uma ordem entre os diferentes fragmentos.

Scarpa terá uma atitude crítica face à preexistência que despoletará o projeto, expondo-a na sua obra e tornando o seu ponto de vista reconhecível de forma eloquente.

O projeto incorpora no desenho diversos campos, traduzindo-se a relação da história com a intervenção arquitetónica através do recurso à fragmentação.

A grande novidade de Scarpa é a não exposição de uma continuidade, mas antes a de uma fragmentação que permite uma leitura contínua através dos fragmentos. Existe uma capacidade para potenciar formas de comunicação, que até aí a arquitetura ignorava.

Para dar corpo à ideia de fragmentação, Scarpa recorrerá ao trabalho de demolições e escavações criativas, que permitirão expor ou isolar os vários estratos históricos que se acumulam no edifício.

*Scarpa attempted to untangle the intricate remains of the various eras of construction so as to make the building itself one giant artifact or find, whose various phases of expansion and structural modifications were revealed by the various phases of restoration.*⁸

Também os elementos definidores do espaço arquitetónico serão desenhados e tornados singulares, ao mesmo tempo que definem o espaço em que se inserem: as paredes, as escadas, os telhados e os vãos, na sua enfatização, tornam o contexto claro. É disso exemplo o trabalho dos caixilhos nos vãos das salas, que, afastando-se das janelas existentes e afirmando-se como elemento independente, criam um ponto de atração na sala, ao mesmo tempo que permitem a leitura do vão preexistente sem qualquer constrangimento.

Material

Os materiais, que vão variando ao longo do percurso museológico, incitam ao toque, procurando no tato uma resposta ao desejo visual criado. Existe uma utilização de materiais bem escolhidos, cheios de memórias nostálgicas, que permitem uma correta integração. A intervenção de Scarpa é realizada usando materiais, técnicas e critérios do seu tempo:

*Se vi sono delle parti originali, vanno conservate; qualunque altro intervento deve essere disegnato e pensato in maniera nuova. Non si può affermare: 'Io faccio il moderno metto acciaio e cristalli'; può andare meglio in legno, oppure potrebbe essere più adatta una cosa modesta.*⁹

Não existe um preconceito em relação à introdução de materiais novos, como o aço, o betão ou o vidro, ou materiais já utilizados de outra forma, como o reboco, a madeira e o ferro, em diálogo intrínseco com os preexistentes, como paredes do século XII. Os materiais, com diferentes histórias, criam na sua junção um novo diálogo entre eles. Existe uma escolha clara e meticulosamente premeditada dos materiais a usar, que resulta numa correta integração e exploração das suas capacidades plásticas e significativas, como iremos ver nos casos com maior detalhe.

A expressividade é proveniente da forma como o novo e o velho são justapostos. Ao contrário de Alberti, que reconstrói, maioritariamente, uma carapaça ao edifício existente, Scarpa vai trabalhar a partir de dentro — é do interior que vai fazer a sua intervenção.

7. Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Paola Marini (edição de), *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978*, p.174.

8. Sergio Los, *Carlo Scarpa, An Architectural Guide*, p.54.

9. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, p.9.

Movimento de entradas

A intervenção de Scarpa utiliza a matéria existente com o distanciamento necessário para propor ampliações, soluções distributivas e percursos inéditos naquele espaço. Os percursos horizontais e verticais atravessam e penetram o organismo. A refuncionalização do espaço, integrando uma estrutura museológica na estrutura existente, permite o trabalho dos dispositivos, dando lugar à introdução de um percurso circular. O percurso é feito percorrendo uma série de pontos, que se iniciam e terminam de novo no exterior, definindo-se e ordenando-se uma sequência de espaços de forma harmoniosa.

Os percursos de visita realizados tiram partido dos vestígios arqueológicos descobertos simultaneamente à intervenção, localizando-os enquanto momento de estímulo e mote para o percurso. São disso exemplo a passagem pelo espaço onde se encontra a escultura de Cangrande, integrada junto ao volume, que permaneceu aberto junto à muralha e a subida pela *Torre del Mastio* com o cruzamento novamente pelo vazio (a uma cota superior) integrando, assim, a própria ideia de estratificação.

Fachada do pátio

Scarpa referia que no *Castelvecchio* tudo era falso, entendimento respeitante às várias intervenções que considera não autênticas, nomeadamente o restauro em estilo medieval da caserna napoleónica. A própria caserna é vista como uma adição ao ‘autêntico’, uma adição à restante estrutura, considerada como ‘original’. Serão realizadas várias ações, que analisaremos, que suprimirão sarcasticamente a robustez que a caserna poderia ter.

No edifício em estilo neo-gótico, a entrada foi localizada no centro, sublinhando a simetria da fachada. Esta era acentuada pela ligação desenhada no pátio, entre a torre, através da qual se faz a entrada no pátio, e a entrada no edifício. [9] [10]



[9]



[10]

Existe uma proposta de Scarpa para o desenho do pátio, [14] em que a simetria da fachada é assinalada através da criação de um percurso central no espaço, com a largura do vão central da fachada. Esta solução simétrica é rapidamente abandonada. Sobre o trabalho da fachada norte do pátio – a fachada sul da caserna – Scarpa enunciará:

*A Castelvecchio tutto era falso. Ho deciso di adottare alcuni valori ascendenti, per rompere la innaturale simmetria: lo richiedeva il gotico e il gotico, soprattutto quello veneziano, non è molto simmetrico.*¹⁰

Scarpa trabalha, assim, numa ambiguidade. Por um lado, é admitida a falsidade da fachada pretensamente gótica, do século XIX, o que dotará Scarpa de uma grande liberdade interventiva, usada através da desconstrução, da demolição ou da escavação. Por outro lado, Scarpa valoriza este neo-gótico, ou corrige aquilo que de errado este continha, ao desvincular-se da simetria existente que admite não ser concebível num edifício de natureza “gótica”. Torna-se, por isso, dúbia qual a posição de ativação do tempo cronológico que Scarpa pretende atribuir, quer ao Gótico, quer ao Neo-Gótico: com ambas é tida a mesma atitude, enquanto reforço das qualidades existentes e na permissão da sua inteligibilidade, através da fragmentação.

Num primeiro momento do projeto, a localização da estátua de Cangrande será equacionada no canto nordeste do pátio. [11] [12] O espaço onde hoje se encontra a entrada do museu é apresentado neste primeiro estudo como um espaço escavado, separando as duas alas do L que formava a caserna napoleónica. De notar que se procura que o telhado seja mantido, e contínuo, criando um espaço exterior coberto. De acordo com a fotomontagem [12], o rasgo seria realizado até à parede construída sobre o rio, separando totalmente as duas alas.

Nesta fase não está ainda projetada a entrada nesta localização, mas aponta-se a procura da quebra da simetria da fachada, com a supressão desta zona.

É no ponto onde estava prevista a localização da estátua que será realizada a entrada, optando-se pela manutenção deste canto construído e abandonando-se a intenção original. Nessa decisão tiveram impacto os trabalhos arqueológicos na ala oeste, que permitiram a escavação do fosso, que se manterá aberto, assim como a desconstrução do limite oeste da caserna. Nesta desconstrução será redescoberta a *Porta del Morbio*, importante conector entre as duas partes do castelo.



[11]



[12]

[9] Esquisso da fachada norte da Galeria.

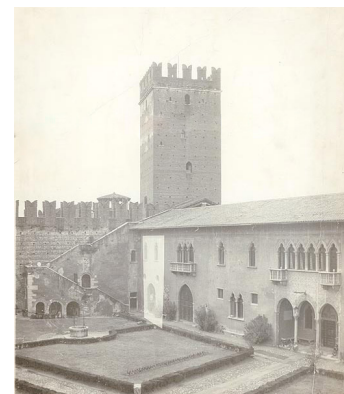
[10] Fachada norte da Galeria.

[11] Colocação da estátua de Cangrande no cando nordeste.

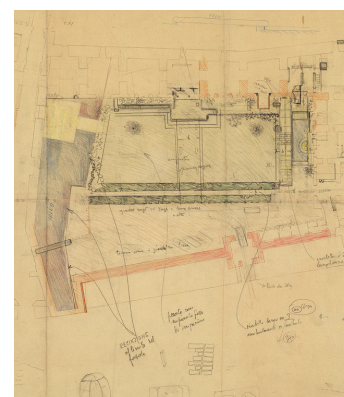
[12] Fotomontagem com manutenção do desenho do pátio.

[13] Vista exterior do pátio preexistente.

[14] Planta do arranjo do pátio, integrando simetria.



[13]



[14]

10. Carlo Scarpa, Conferência em 1978, em Madrid. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, p.8. “At Castelvecchio everything was fake. (...) I decided to adopt a number of overriding values in order to upset the unnatural symmetry: Gothic called for that symmetry broken up, as Gothic and especially Venetian Gothic is anything but symmetrical.” Tradução em inglês em Sergio Los, *Carlo Scarpa, An Architectural Guide*, p.54.

Pátio

A manutenção do fosso interior integrada nas escavações arqueológicas, associada à demolição da zona oeste da ala da Galeria, cria uma certa distância face a este limite, uma certa repulsa pelo vazio. A este espaço, preenchido pela sombra e pela obscuridade, é contraposto, na zona oposta do pátio, um espelho de água, refletindo o céu e trazendo uma maior luminosidade ao lugar. Entre as duas zonas desenvolve-se um grande relvado, com uma clara direção este-oeste. Esta direção é acentuada por duas linhas de sebes, que trazem para o pátio a possibilidade de um horizonte. Ao mesmo tempo, é este retângulo verde que dará ao plano da fachada da Galeria o suporte abstrato que necessita para se singularizar enquanto fragmento solto. A direção mais longa é enfatizada pela deslocação da entrada para o limite Este da fachada norte. Ao criar um percurso que leva as pessoas até esta zona, afastando-as do centro, é criada a ilusão de que o espaço é mais comprido do que realmente é, auxiliando nessa função as duas linhas paralelas de sebes.

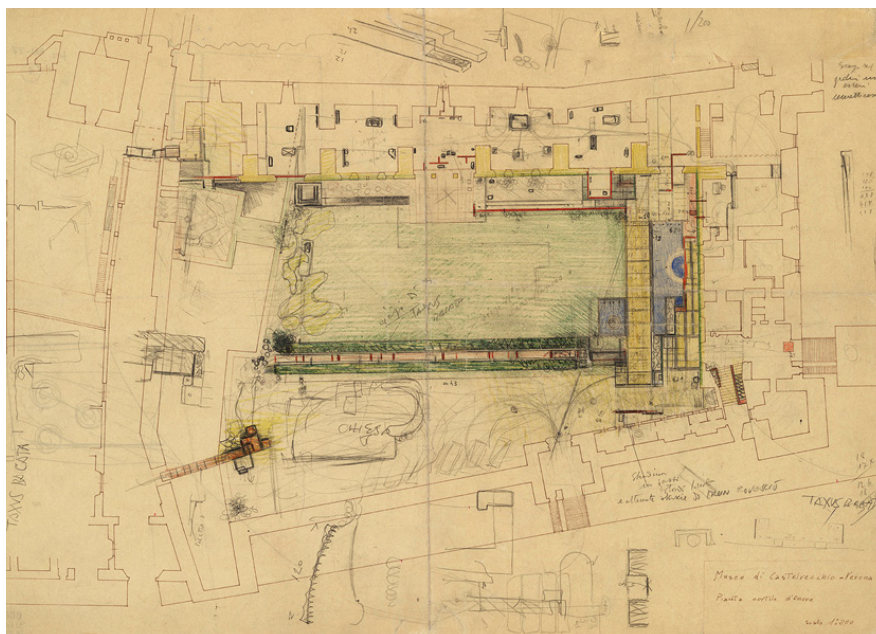
Estas sebes dividem o pátio em dois importantes espaços. O primeiro, já referido, o do espaço regular horizontal que equilibra a fachada norte da Galeria. Do outro lado, é criado um filtro a quem entra no pátio do castelo pela torre principal. Em detrimento da simetria existente na recuperação de 1923, Scarpa põe em primeiro plano a sebe que, unindo dois pontos, expõe a escolha entre a zona sombria [16] ou a zona que reflete o céu. [17] Este espaço de receção, não relvado, é entendido como zona de circulação, já que une a zona da entrada pela referida torre, com a entrada nova na fachada sudoeste – através de uma ponte que atravessa o fosso – e com a entrada do museu. Tendo em conta o ângulo da fachada sul face ao conjunto, este espaço entre a muralha e as sebes resulta num trapézio. É aqui que Scarpa procura tornar visíveis as ruínas da antiga igreja que existiu nesta zona.



[16]



[17]



[15]

O enfiamento que o trapézio proporciona afunila na direção do espaço luminoso, do percurso para a entrada. Chegados ao fim do trapézio, acompanhado pelas linhas de sebes, chega-se ao ponto sudeste do pátio, onde é possível observar a fachada completa, isto é, sem a obstrução das sebes, no ponto que Scarpa considera correto para uma fachada (neo)gótica. Deste sítio, e recebidos por dois espelhos de águas um caminho em pedra conduz-nos à entrada do museu, sendo acolhidos por dois planos que, atravessando a fachada, criam uma força centrípeta para o atravessamento desta fachada.

Enquanto se atravessa o pátio apercebemo-nos de que o museu não se resume ao espaço atrás da fachada, mas que este é prolongado para o exterior. Ao criar uma parede museológica, bruta, em betão, com uma inclinação só permitida por esta tecnologia, é definido um novo limite para o espaço do museu. O entendimento deste limite permite integrar a fachada neogótica enquanto uma das peças em exposição da Galeria, o que enfatiza a ideia pretendida de fragmento.

Esta é a forma de respeitar a identidade formal que o edifício conservou ao longo do tempo, que “acentua o contraste espacial entre o ‘texto’ do projeto e o ‘contexto’ a que estava destinado, através de uma alteração total da arquitetura, ao passar de ‘*continente*’ a ‘*contenido*’.”¹¹

Na verdade, Scarpa procurará que a fachada existente do pátio passe a aparentar um caráter de peça colada, isto é, uma peça independente da restante construção, característica que não possuía até então. Parece-nos que esta ideia tem como princípio a ‘objetualização’ deste plano. A ideia de afastamento e isolamento de fachada-cenário é indiciado em vários momentos. O mais evidente é a desconstrução presente junto à *Porta del Morbio*, onde se instala a estátua de Cangrande e em que este plano de fachada se solta dos restantes. Outro dos indícios que permitem a leitura deste plano solto é a forma como os vãos são trabalhados, quer com o recuo dos caixilhos, através da sua projeção para o interior, quer com a inserção de volumes que atravessam a fachada. [18] Esta atitude é ainda evidente num desenho desta fachada de 1961-1962, no qual se expressa a intenção de soltar a parede da cobertura, através da inserção de uma janela horizontal contínua, entre o topo do plano da parede e a cobertura. [9] Esta janela, a par da desconstrução do espaço onde se instalará a estátua de Cangrande, solta o plano da fachada, sem esquecer a abstração que o plano relvado lhe confere.

A simetria não natural desta fachada foi abalada através de vários gestos, como a desconstrução para a introdução da estátua equestre de Cangrande, ou a deslocação da entrada do centro da fachada para o canto nordeste do pátio. A fachada manteve-se, por isso, aparentemente intacta, ainda que a sua significação tenha sido profundamente alterada.

[15] Esquizzo da planta geral do piso térreo.

[16] Vista do canto nordeste do pátio.

[17] Planta geral do arranjo do pátio.

11. Benedetta Rodeghiero, “Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio” in *Arquitectonica, Arquitectura y Hermenéutica*, p.71.



[18]

A fachada relaciona-se com o plano horizontal do pátio interior, por meio de um conjunto de elementos, como os vãos, ou os volumes projetados para o exterior desde o interior, como o da *capela votiva* ou o plano da parede da entrada. A justaposição é um dos elementos desta intervenção, onde o volume da *capela*, partindo do interior, atravessa a fachada sem alterar os limites do vão, e impõe-se no jardim. [18] O volume tem a largura útil do vão, mas utiliza a base do capitel para definir a altura da cobertura plana, permanecendo o espaço do arco vazio e recorrendo-se à solução de caixilho recuado, conforme os restantes vãos. A materialidade deste volume joga com esse ‘contraste integrado’, onde o padrão de pedra de *Prun* encontra na textura das paredes do castelo a sua familiaridade, numa apologia da variação de textura e de cor enquanto elemento fundamental do projeto.

O reboco da fachada recebeu um tratamento de forma a ganhar alguma textura que antes não apresentava. No espaço da fachada existem alguns retângulos sem reboco, que indicam, como numa estratigrafia, aquilo que se poderia encontrar sob a camada do reboco. Estes elementos, mais do que mostrar acontecimentos relevantes que o reboco exterior anula, procuram antes integrar, na fachada existente, uma nova composição.

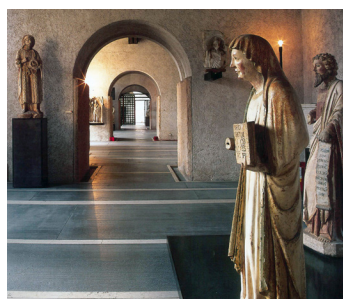
Interior

No espaço interior da caserna, agora galeria de exposições, a disposição das salas baseia-se na organização da ala napoleónica (que não fora substituída na intervenção no século XIX), que Scarpa apresenta na sua relevante rigidez original. Na galeria de exposições, as paredes foram libertadas dos falsos frescos, e encontrada, na abstração do novo reboco, a resposta ao real. [19]

No arranjo das salas da galeria foi inserida uma viga metálica, que atravessa todas as salas, realçando a sua continuidade e assumindo a sua extensão. [20] Sobre esta foi construído um novo pavimento em betão para o primeiro piso.

No final da sequência de salas é apresentado um vão em arco, com uma porta de correr em gradeamento metálico, que nos conduz ao exterior, ao vazio principal do projeto, onde se situa a estátua de Cangrande.

Um tumulto de degraus em betão afagado, com os limites em formas estruturais planas em chapa, conduz-nos ao pátio oeste, na ala Régia, atravessando a *Porta del Morbio*, que conecta as duas partes do complexo do castelo. O percurso museológico sobe através da *Torre de Mastio*, continua pelas salas da ala Régia, e volta a cruzar o vazio da estátua de Cangrande, mas desta vez a uma cota alta, através de passadiços que permitem aceder ao piso superior da ala napoleónica. Antes de atravessar o vazio, existe a opção de fazer o percurso de ronda, quer pelo pátio, quer pela zona do rio Ádige (ao qual se acede através de uma escada desenhada por Scarpa). A leitura da estátua é então possível realizar-se desde um nível superior. Apesar de serem dadas novas possibilidades de visualização da estátua, a localização dos passadiços impõe os pontos de vista precisos de onde é possível observá-la.



[19]



[20]

Exposição

A arquitetura e a exposição são, aqui, inseparáveis. No *Castelvecchio*, a arquitetura foi acompanhada por uma sensibilidade e um entendimento preciso de cada trabalho selecionado a expor. O espaço expositivo é criado a partir de justaposições, usando a perspectiva e a intriga enquanto elementos de composição, inovando na escolha das obras e do sistema expositivo. Existiu uma “operação de abstração do contexto espaço/tempo, a que pertence a obra, que permite a Scarpa colocá-la num tempo específico, noutra dimensão, com cuja realidade se pode conectar(...)”¹²

Scarpa desenhou todos os sistemas para exposição das obras e integração no percurso expositivo com grande minúcia, levando para os objetos a leitura que tem do património, procurando criar relações entre o existente e o novo, integrando o visitante neste triângulo.

Cria-se uma relação intrínseca entre o espaço museológico e as obras aí expostas, localizando-as tendo em conta a posição da luz natural, a relação entre as obras, a relação criada no próprio espaço. [21]

Percurso

O percurso expositivo tem subjacente a ideia de narrativa na forma como o utilizador vive o espaço. É permitida uma inteligibilidade da ideia do edifício e do projecto, pela participação do visitante no espaço. O trajeto que serpenteia o espaço coloca os momentos enquanto lugar na narrativa, onde são usados recursos como a prolepse ou a analepse. O monólogo da construção transforma-se, assim, num diálogo com o visitante, numa “arquitetura para ser experimentada ‘em movimento’.”¹³

A ‘aproximação’ é uma forma de trabalhar os dispositivos arquitetónicos de modo a atribuir-lhes o valor intencionado. Neste caso, é tão importante aquilo de que nos é permitido aproximar, como aquilo de que não nos é possível acerrar – pensando em dispositivos dissuasores e aliciantes como fossos ou pontes, sebes ou caminhos, espelhos de água ou abrigos. Também a forma centrífuga através da qual entramos finalmente no corpo (passando pelos sucessivos momentos de passagem) integra a ideia de aproximação enquanto construção mental do edifício, e possibilidade da sua desconstrução. Trata-se da construção de sucessivos tempos onde, de facto, paradoxalmente, existe uma concordância na relação entre concordância e discordância.

Torre nordeste

As últimas etapas do trabalho de Scarpa no complexo do *Castelvecchio* integram a zona do canto nordeste. Aqui localiza-se uma torre medieval que delimitava o pátio que era aberto para o rio até ao século XVII. [22] A caserna napoleónica, que se juntará à criação de um tramo de muralha frente ao rio, constitui, por isso, um acrescento à estrutura existente.

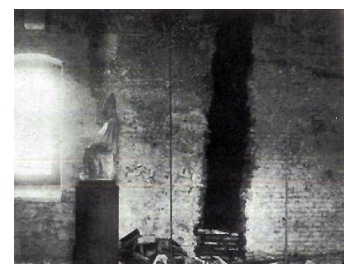
[18] Vista da capela votiva desde o exterior.

[19] Vista interior.

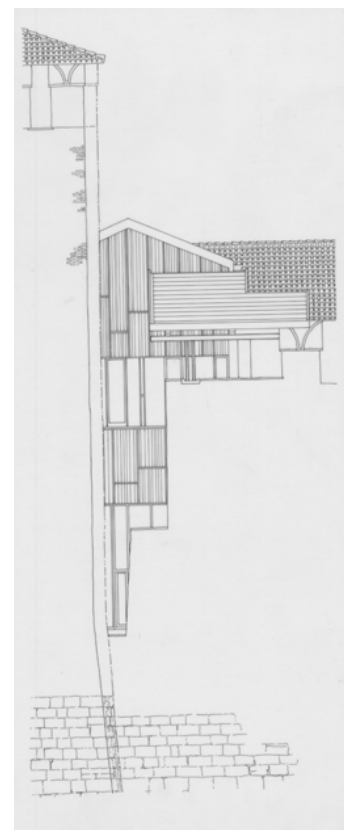
[20] Vista interior.

[21] Vista interior – teste de luz durante a obra, sobre escultura.

[22] Alçado do espaço entre a caserna e a torre nordeste, vista do rio.

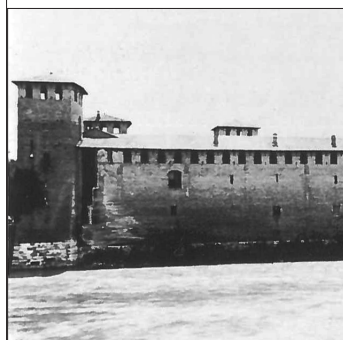
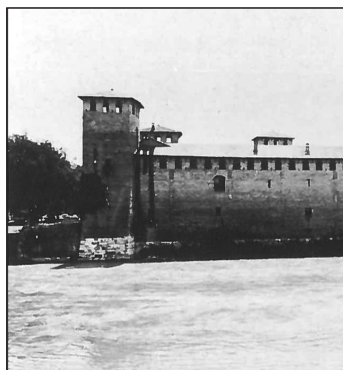


[21]

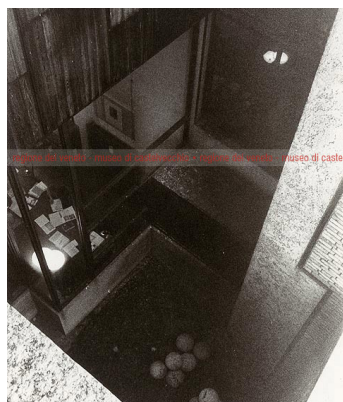


[22]

12. Benedetta Rodighiero, “Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio” in *Arquitectonica, Arquitectura y Hermenéutica*, p.76.
13. Benedetta Rodighiero, “Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio” in *Arquitectonica, Arquitectura y Hermenéutica*, p.71.



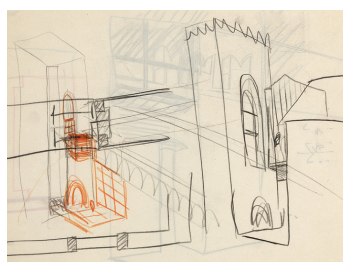
[25]



[26]



[27]



[28]

Nos desenhos dos estudos para tornar independentes as torres da estrutura do castelo original da estrutura construída na época napoleônica [23]-[24] é perceptível um trabalho de limpeza dos acrescentos realizados ao longo da História, o que nos indicia a procura do autêntico na obra.

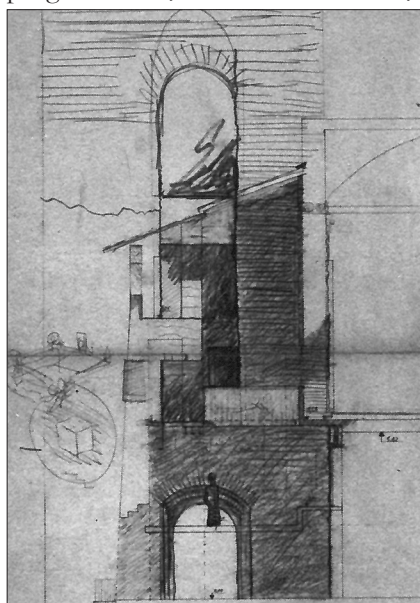
Tendo em conta que o segmento de muralha construído na linha do rio se aglutinou com a torre no canto nordeste, Scarpa procurará que as estruturas sejam separadas, mas não destruídas, de forma a individualizar cada uma das partes. São destacadas duas secções do castelo, separadas por 500 anos de história, que revelam a torre como elemento isolado e tornam independentes o segmento da muralha e a caserna napoleônica, criticando a intervenção napoleônica através de uma intervenção, diríamos, corretiva. Ao permitir uma leitura fragmentada do todo, Scarpa cria uma fissura entre os dois momentos históricos, que preencherá com uma atitude contemporânea.

A libertação da torre nordeste permitirá a percepção desta enquanto estrutura independente do restante pano. O plano da muralha será recortado, de forma a permitir o apontamento do existente, através de um esquema que vai alargando a distância entre os dois, deixando apontado na base a ligação entre os dois momentos. [25]-[28]

Esta ideia de desconstrução será levada para a cobertura. A estrutura metálica fragmenta-se, o plano de revestimento em telha termina de forma regular, de forma recuada, e é prolongado num plano revestido a zinco, que ocupa a espessura entre a estrutura e o revestimento em telha. Existe, por isso, um trabalho contínuo de corte e retificação dos limites da cobertura.

Esta fissura será preenchida com um plano de madeira e vidro, recuado face ao limite exterior, que permitirá iluminar a sala Avena e a biblioteca, através de uma inusitada entrada de luz. É nesta distância, entre a torre e o muro, que se localiza o presente, isto é, a intervenção de Scarpa, uma caixilharia, que suporta um vidro reflexivo, onde, entre o reflexo do vidro e da sombra, se vê, no interior, o novo museu, criando dessa forma um fundo abstrato e escuro para o rasgo.

A intenção arquitetónica de separar a torre do muro combina interesses programáticos, históricos e formais, num ato de demolição criativa.



[23]



[24]

Rasgo de Cangrande

Escavações e demolições criativas

O desenho do corte transversal à caserna [31] assinala a escada exterior napoleónica como elemento a demolir, [30] tendo a mesma desaparecido na campanha de escavação do fosso do pátio interior. O desenho anotado aponta outras modificações, como deslocações de elementos ou a alteração da ligação das peças que compõem a asna. É desenhada a *Porta del Morbio*, de reunião entre as duas partes da estrutura do castelo, entendendo-se a necessidade de se descer desde a cota da galeria para a ela se aceder.

A *Porta del Morbio*, situada a uma cota inferior à do piso da galeria, no limite oeste, une as duas partes da estrutura do castelo, isto é, a *Reggia* com a Galeria, a uma cota baixa. Esta ligação situa-se sob a passagem pública de acesso à ponte. Esta porta encontrava-se oculta com a construção da caserna, pelo que a sua descoberta, em 1958, deu força à manutenção da demolição de parte da ala da caserna no projeto final.

Tal como realizado na torre nordeste do conjunto, procura-se apartar a construção da caserna da parede adjacente, repondo-se a diferença histórica e mantendo-se a escavação, manifestação visível de uma procura de autenticidade no conjunto. Não existem registos de propostas para a demolição total da caserna, mas estes dois apontamentos muito fortes expressam uma atitude crítica face à construção existente, a partir da qual se constrói o projeto de intervenção.

A escavação desta zona mantém o segmento de muralha junto ao rio, construída ao mesmo tempo que a caserna, não reestabelecendo a relação direta entre o pátio e o rio que existia até à construção desta ala. A relação é, na verdade, reduzida apenas ao vão existente que de interior passou agora a totalmente exterior.

[23] Corte pela torre

[24] Vista da torre.

[25] Estudo do rasgo.

[26] Vista do pátio resultante da separação da muralha da torre.

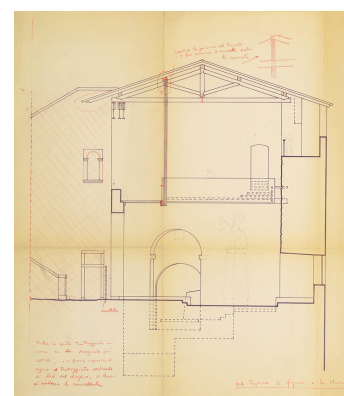
[27] Esquisso de processo.

[28] Esquisso de processo.

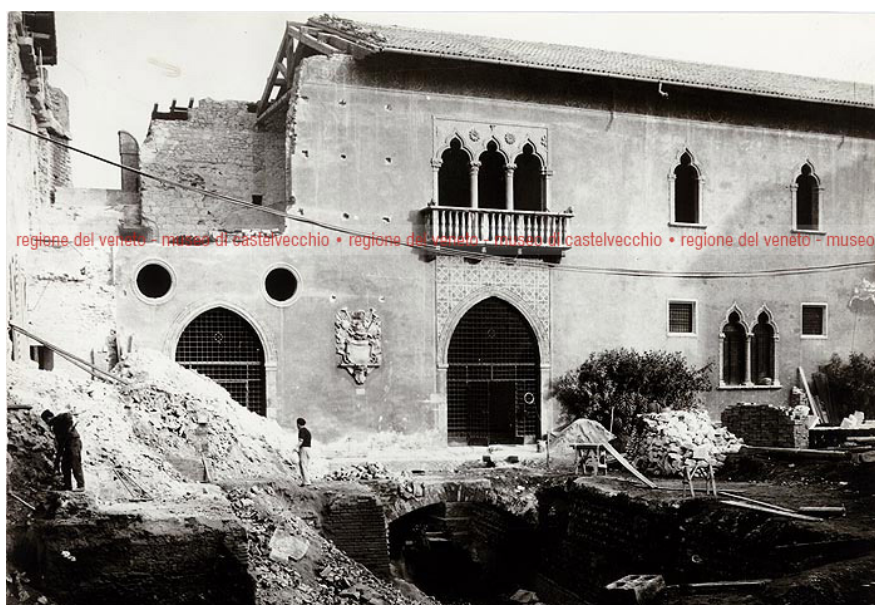
[29] Abertura do rasgo de Cangrande.

[30] Escada napoleónica.

[31] Secção transversal da caserna.



[31]



[29]



[30]

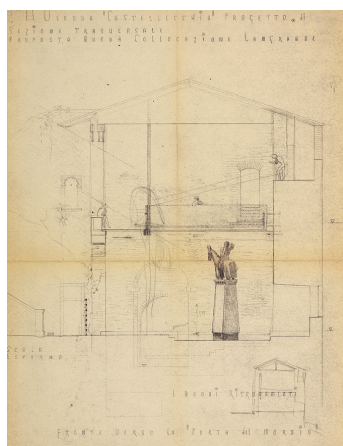
A desconstrução da caserna e a demolição da escada relacionam-se com a manutenção da abertura do fosso interno, escavado em 1962, favorecendo claramente o apontamento para a leitura do conjunto como existiria antes do século XVII. Também o fosso é apontado, escavando apenas parte deste. [29]

A demolição de parte da caserna, aliada à escavação, expôs a complexidade da estratificação existente na zona. No muro oeste do pátio (que divide a estrutura em dois) estão sobrepostos vestígios de quatro fases de construção: o primeiro *muro comunale*, do século XII e XIII; a fortaleza della Scalla, do meio do século XIV; o acréscimo napoleónico do século XIX; e finalmente o restauro de 1923.¹⁴

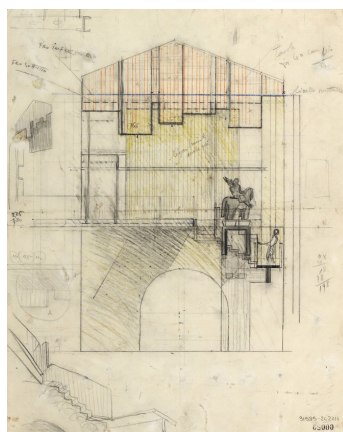
Scarpa terá nesta zona a atitude de um arqueólogo, deixando a nu a estrutura, permitindo a imaginação de um *autêntico* castelo. A inteligibilidade é o tema imediatamente associado à questão da visibilidade da arqueologia, e Scarpa não o evidenciará, permitindo múltiplas leituras através de uma exposição ativa da estratigrafia.

À complexidade da atitude de subtração da intervenção, é acrescentada a adição. A junção de novos elementos é simbolizada pela introdução de um suporte em betão para apoiar a estátua equestre de Cangrande, que traz um rasgo de modernismo significativo na sua inserção na rótula do projeto, no novo vazio, num lugar de refundação.

É neste misto de tornar inteligível a preexistência através da sua fragmentação, e a sua interrogação através da adição de partículas novas, que Scarpa se posicionará:



[32]



[33]

*Scarpa no solamente se predispone a la escucha de la señales, sino también las interroga: rechazando la soluciones conciliadoras. Allí donde advierte un coágulo de acontecimientos, no recompone los contrastes, sino los desnuda, viviseccionando los puntos de unión. De este modo, se deja contaminar por los diversos lenguajes hace vibrar las contradicciones, probando conexiones y síntesis que, renunciando una vez por todas a la comprensión total, mantienen siempre viva la multiplicidad de puntos de vista, se abren a una infinidad de mundo posibles. Cautiva al visitante y lo transporta a través de sus 'fragmentos narrativos', invitándolo a tejer a su vez, nuevas tramas y conclusiones, con el ejercicio de la 'memoria-reconstrucción'.*¹⁵

Este momento de maior extensão do projeto resulta num espaço semiaberto, funcionando como ponto de articulação no percurso do visitante do museu – um entrelaçamento não só funcional, na medida das ligações, mas sobretudo histórico, existindo uma apreensão do momento que colabora na composição espacial.

Movimento

É trabalhada a forma como o movimento dos visitantes é realizado neste espaço vazio, nos dois níveis, com cotas distintas e de trabalho complexo, numa busca contínua do equilíbrio entre forma e função. [35] No piso térreo, o percurso para unir a saída da caserna à *Porta del Morbio* é feito através de dois momentos de descida, estabilizados numa plataforma central que permite o



[34]

acesso ao vão sobre o rio, ou ao fosso. O vão para o rio pertencia antes da escavação à caserna napoleónica, pelo que a cota de pavimento seria a cota interior da caserna. Ao colocar uma plataforma numa altura intermédia entre a saída da caserna e a *Porta del Morbio*, o vão ficará a uma cota superior não permitindo o seu acesso. Assim, apesar de escavado este foi preenchido em dois momentos. Na espessura do vão é colocado um degrau. A cota existente é reposta num bloco de pedra que dobra no espaço do vão. A escavação é, assim, trabalhada entre a reposição da cota original e a estabilização da escavação.

O acesso à *Porta del Morbio*, a partir da plataforma, faz-se através de uma cascata de degraus junto à parede da muralha, o que faz aproximar o visitante deste plano e colocar-se no enfiamento do fosso, substituindo a referência do pátio pela do fosso e aliviando o carácter de *buraco* que esta porta poderia ter.

No piso superior, a uma cota alta, um muro de betão suporta o atravessamento do *muro comunale* desde a zona Régia, desenhando simultaneamente um conjunto de degraus que nos encostam à muralha sobre o rio. Para ter vista sobre o rio é necessário subir a estreita e discreta, se bem que singular, escadaria apertada, que nos leva ao caminho de ronda ao lado do rio. Existe porém uma outra atração, criada pelo mistério despertado pela visão das costas da estátua equestre apresenta: esta intrigante expectativa, da superioridade de alguém que não nos recebe, mas a que nos juntamos lado a lado no percurso, partilhando a direção para onde olhamos. Um passadiço suspenso une as duas plataformas,¹⁶ isto é, a da saída da escada e a de acesso à galeria. Mas o caminhar lado a lado não resolve a intriga, e, por isso, existe a atração de ver a frente da escultura, onde Cangrande subtilmente vira a cara na nossa direção. Scarpa, que até aqui coloca a escultura lado a lado dos visitantes, no momento em que é possível afrontá-la, baixa a plataforma de observação da escultura, através de um lanço de escadas, obrigando a uma reverência a Cangrande e não permitindo nunca o seu afrontamento.

[32] Estudo de secção transversal mantendo o pódio.

[33] Estudo de secção transversal alterando o pódio.

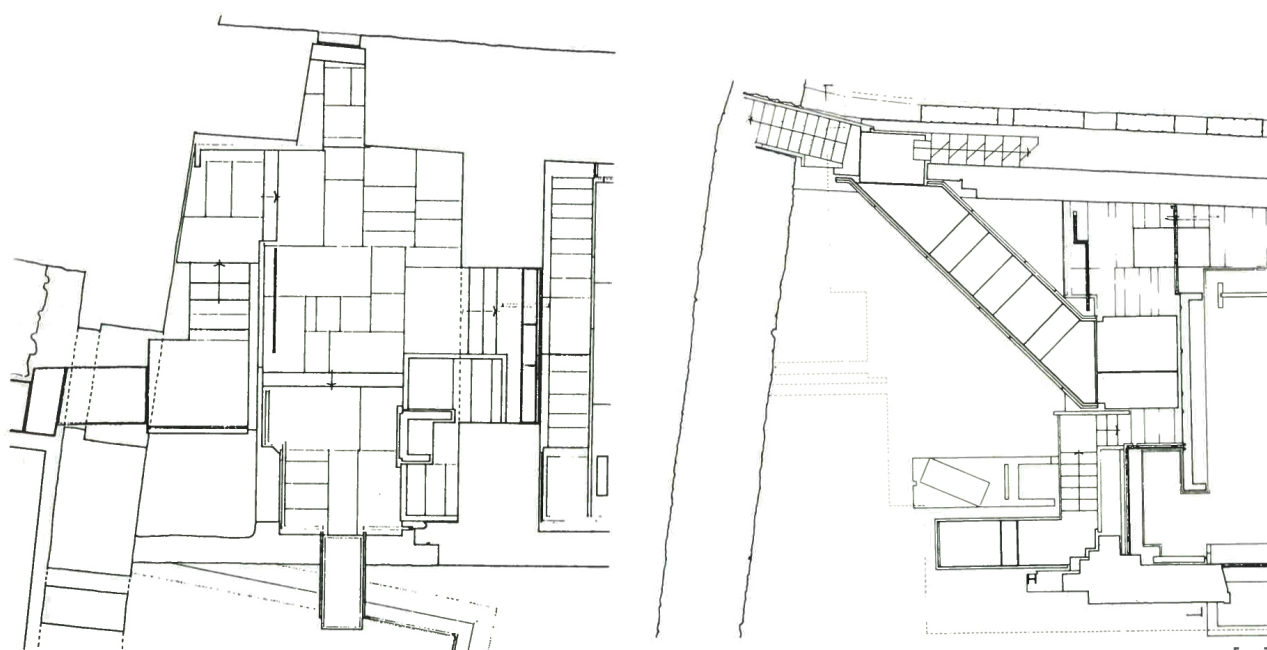
[34] Vista do pódio de Cangrande.

[35] Plantas do piso 0 e do piso 1 do rasgo de Cangrande.

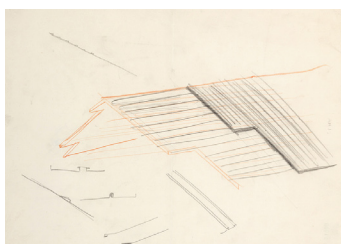
14. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, p.8.

15. Benedetta Rodeghiero, “Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio” in *Arquitectonics, Arquitectura y Hermenéutica*, p.77.

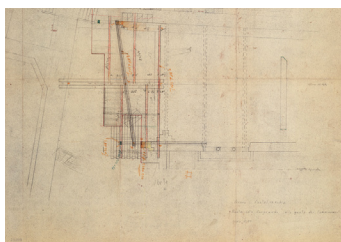
16. “...episódios agudos das escadas que saem à luz do dia e das passarelas suspensas subvertidas com um conjunto de planos conexos e interferentes à rede ortogonal do monumento.” In Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.101.



[35]



[37]



[38]

Scarpa apresenta-nos, por isso, Cangrande de uma forma irónica, colocando-o numa posição irreal que serve ao mesmo tempo de eixo de um espaço composto.

Cobertura Descoberta

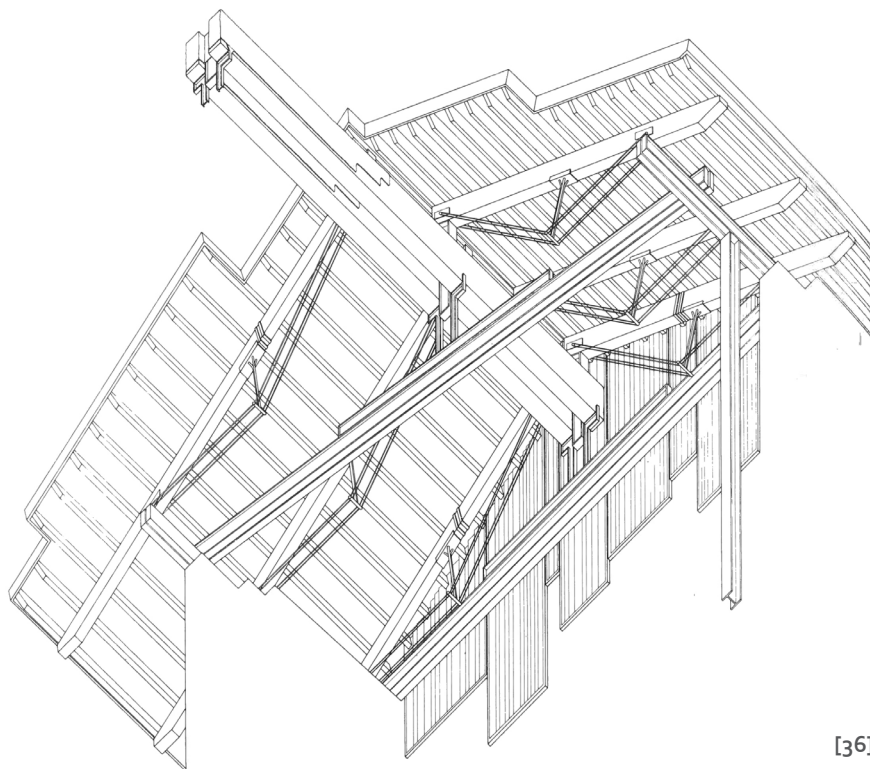
A intriga deste percurso é acentuada por uma cobertura desconstruída. O pau-de-fileira, elemento principal da estrutura, da galeria, atravessa do interior para o exterior e irá apoiar-se na parede comunal, ainda que por intermédio de uma peça metálica. Este elemento, essencial na conceção de uma cobertura, será aquele mais se prolongará. [36] – [38]

Na parede da caserna, desconstruída, apoiará uma viga metálica com a função de frechal. Esta viga apoiada, além da parede, num pilar metálico, apoiado esse sobre a mesma parede, mas à cota da base do plinto de Cangrande. A parede onde o pilar apoia tem, por isso, um carácter estrutural. Justapondo-se este pilar à parede, cria-se um remate à parede através de uma alheta. O próprio pilar metálico continuará este tema do remate, mas através da desconstrução do frechal que suporta este balanço.

Na viga balanceada, apoiada na parede e no pilar apoia-se uma outra viga, que encontrará outro ponto de ancoragem na parede oposta, criando uma diagonal com a direção das águas. Este trabalho permite criar um outro apoio para o pau-de-fileira.

Um conjunto de asnas colaborativas entre uma estrutura metálica e de madeira, suportam um conjunto de madres, que pela sua dimensão se assemelham a varas, tendo em conta que sobre estas se apoiará um plano de madeira.

A água será revestida a folha metálica, e a área com telha original ficará recuada face a este, recortada de forma geométrica.



[36]

Pódio para estátua

Como vimos, a estátua de Cangrande contribuirá determinantemente para o aumento de maior tensão do projeto, através da sua posição, do seu valor fundacional, e da contribuição da leitura desconstruída da zona, dando valor à ideia de fragmento. A sua localização estará relacionada com efeitos de proteção à intempérie, ótima visibilidade e importância da luz.

Apoiada numa laje altíssima suspensa, numa posição elevada, torna-se visível de qualquer ponto do castelo, apesar de recolhida atrás do plano da parede, que se rasga para permitir a sua visibilidade. Parece que a estátua sempre existiu naquele ponto e teve a força de rasgar o plano e de suportar o vazio. A força da sua presença gera um turbilhão de desconstrução, que a suporta e dá força ao conjunto.

Existe, no posicionamento da estátua, uma correção relativamente ao passado. Na expressão das primeiras intenções projetuais, a estátua é colocada no canto nordeste do pátio, mantendo o mesmo pódio. Porém, quando se encontra o posicionamento da estátua na desconstrução da zona oeste da ala, entende-se que a altura do pódio existente não é suficiente, tendo em conta aspetos como a sua relação com a altura total do edifício, o facto de desde o piso superior apenas existir uma visualização da escultura de cima, e em nenhum ponto esta ficar lado a lado do visitante. Serão experimentadas diferentes situações recorrendo a diversos modelos.

Scarpa desenhará uma primeira solução em que o pódio existente, um tronco piramidal, é colocado sobre um outro pódio de betão, o que representa uma clara sobreposição do existente face ao novo. Esta ideia denota a necessidade da escultura integrar o próprio percurso da visita, e da criação de uma nova visão sobre esta, não sendo visível apenas de cima ou de baixo, mas integrando-a ao nível do olhar. [43]

Insatisfeito com a solução da sobreposição de dois pódios, Scarpa optará por um pódio completamente novo, que fará recorrendo apenas a um pilar de onde surge uma plataforma, numa peça única de betão, onde apoiará a estátua equestre e a sua base retangular. O pilar de betão, descentrado, em planta de U, tem um dos braços maior que o outro. Apesar do corte da plataforma ser também em U, não existe uma continuidade entre os dois elementos, tendo em conta que o pilar não se direciona na mesma direção, isto é, o U abre para o lado para o qual a laje não vira, enquanto na laje, o U abre para o pavimento. É, assim, transportado o significado de mísula para o modernismo. [40]-[42]



[39]

[36] Axonometria da cobertura.

[37] Esquisso da sobreposição de planos na cobertura.

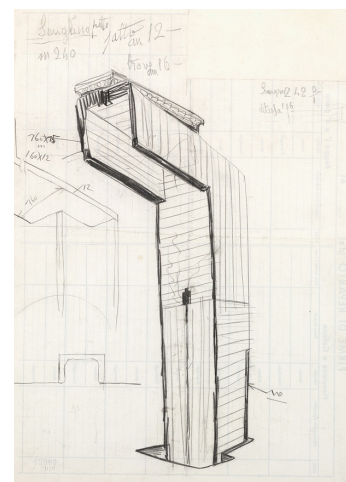
[38] Planta de teto da cobertura.

[39] Percurso junto à estátua de Cangrande.

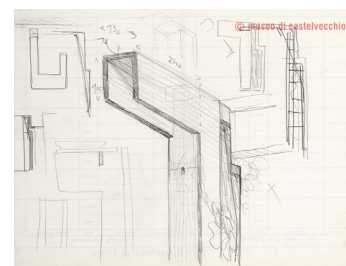
[40] Esquisso do pódio de Cangrande.

[41] Esquisso do pódio de Cangrande.

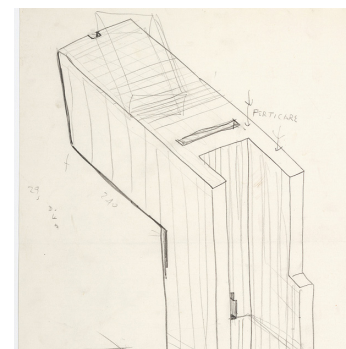
[42] Esquisso do pódio de Cangrande.



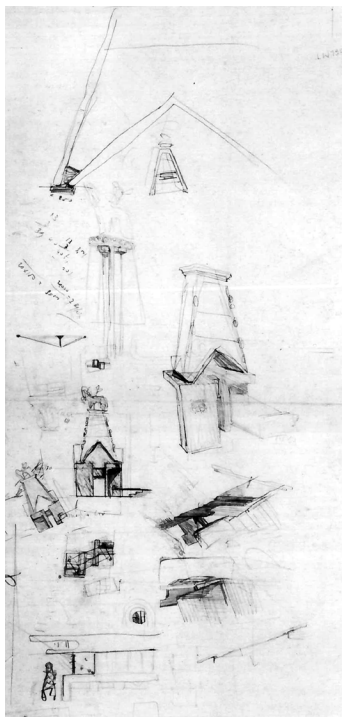
[40]



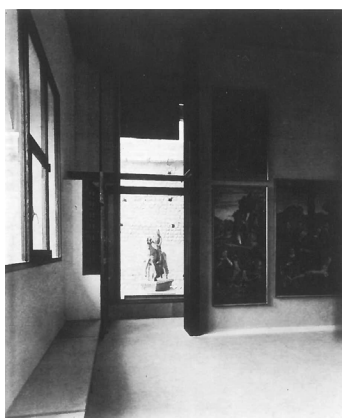
[41]



[42]



[43]



[44]



[45]

Todo o espaço é dinamizado por um jogo de ângulos entre os elementos. O pilar não se encontra paralelo a nenhuma direção do vazio, e a própria estátua torce os limites da sua base retangular em relação aos limites da laje retangular da mísula onde se apoia, o que expressa uma interessante independência e enfatiza a lógica de fragmento existente.

Apesar da estátua equestre se encontrar perto do limite de construção, o olhar de Cangrande é direcionado para a esquerda, isto é, para o interior da galeria e não para o exterior. Existe, assim, uma certa desconsideração pelo exterior e uma incitação à leitura desde o interior da exposição. No jogo misto entre a aproximação do exterior e o olhar de nível, desde o piso superior, procurou-se conferir à estátua a sua monumentalidade original e permitir novas visões sobre esta.

O jogo de ângulos que o espaço proporciona é potenciado pelo próprio movimento dos visitantes que refaz a perspetiva a cada momento, integrando dessa forma a quarta dimensão, a dimensão temporal. É permitida a visualização inusitada da estátua de várias perspetivas e através de rasgos que incitam leituras, através do percurso museológico, por exemplo, integrando a perceção desta através de um dos vãos, como se de um outro elemento da exposição se tratasse. [44] “É assim infundido no itinerário expositivo a constante e quase sinistra tensão do olhar ‘histórico’ do duque della Scala.”¹⁷ Esta é a imagem que Scarpa pretende dar não apenas à estátua, mas a todo o edifício, isto é, a permissão de novas perspetivas sobre o existente. [45]

*Hablar de Cangrande suspendido en el aire, entre la dimensión espaciotemporal de la que procede y la dimensión a la que pertenece nuestra mirada, nos permite reflexionar sobre el concepto que tiene Scarpa del tiempo: lo deposita en un espacio que no es aquel espacio ‘absoluto, lineal y continuo, de la abstracciones geométricas’, sino un espacio múltiple, fragmentario y complejo de la vida real. El arquitecto crea un ‘lugar’ que es el producto de la articulación e interconexión de un espacio y un tiempo compuestos y multiformes. Haciéndolo, asume la temporalidad de su condición transitoria, y justamente aquí es donde reside la oportunidad de regenerarse que él concede a la arquitectura en su histórico ‘devenir’ a través de los significados y as interpretaciones que se multiplican en el tiempo.*¹⁸

A ideia de *múltiplo, fragmentário e complexo*, integra a ideia de “Estruturas” de Pomian, ao abrigo da qual inserimos esta intervenção. Não existe uma perceção da cronologia, a imposição de um tempo linear ou entendimento do presente. O tempo do Homem no espaço é o tempo da construção da sua cronosofia, enquanto aceção da interpretação como matéria de projeto. Existe, por isso, a construção de uma interrogação contínua que permite, a cada um, reconstruir a obra.

[43] Esquisso de estudo de novo pódio mantendo o pódio existente.

[44] Vista interior para a estátua de Cangrande.

[45] Vista do rasgo.

[46] Rasgo de Cangrande.

[47] Torre nordeste.

[48] Plano de caixilhos.

[49] Vista dos sulcos no pavimento.

[50] Muralha com fosso.

Vazio

Scarpa utiliza o vazio, no afastamento entre estruturas, como tema do projeto. É o que faz em diferentes momentos e com diferentes escalas, permitindo a composição deste afastamento, a transformação e a invenção.

[46] O mais evidente: na desconstrução da zona oeste da galeria, afasta a caserna do muro com os quatro estratos, criando um espaço semiexterior.

[47] Na procura do isolamento da Torre nordeste, recorta parte do muro para inserir a janela da biblioteca e da Sala Avena, mostrando também a espessura do muro existente enquanto tal.

[48] No afastamento do plano dos caixilhos na fachada norte da Galeria para o interior, assume a divisão entre vão e encerramento.

[49] No afastamento do pavimento interior face às paredes existentes, introduz um sulco no pavimento com uma dimensão generosa.

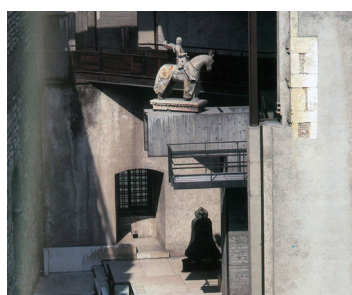
[50] No fosso no interior do pátio, opta pela sua manutenção, o que leva a ideia da alheta, no pavimento interior, a outra escala.

A ideia de vazio está relacionada com a ideia de fragmentação que percorre todo o projeto e todos os elementos, enquanto individualização das partes, criando um sistema múltiplo de articulações regidas por regras mutáveis, definidas pelo leitor que reconstrói a obra.

Quando as partes se afastam, são evidenciadas as relações entre elas, facilitando a leitura e a interpretação. Nesse sentido, o papel da percepção e da consciência do leitor é integrado enquanto matéria de projeto. Parece-nos, por isso, que a obra não termina na sua construção, no projeto desenhado, mas nas relações que são criadas, conscientemente, entre os fragmentos.

17. Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.106.

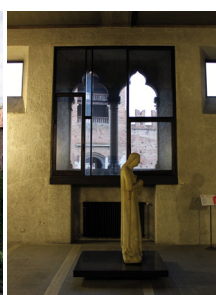
18. Benedetta Rodeghiero, “Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio” in *Arquitectonica, Arquitectura y Hermenéutica*, p.76.



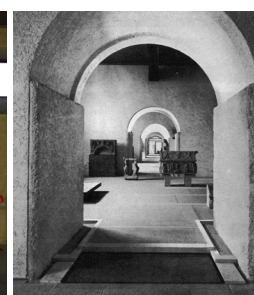
[46]



[47]



[48]



[49]



[50]

Scarpa não cria com o seu projeto uma continuação, mas uma nova construção, onde estruturas de diferentes épocas são apartadas. O novo, na verdade, é um novo estrato ativo que pode reunir ou afastar, de forma crítica, diferentes tempos históricos.

É uma nova forma de conceber a história, já que “Scarpa prefere conservar um fragmento como tal, em vez de o reconstruir na sua inteireza. Acredita apaixonadamente na possibilidade de uma coexistência entre o seu modo de exprimir-se e aquele do período histórico precedente: a justaposição não é mais arbitrária mas é sempre reciprocamente vantajosa”¹⁹

Afastando-se do modernismo, Scarpa não vira as costas à História, mas antes constrói dentro dela. A sensação de harmonia na obra é o resultado deste ponderado jogo de composição satisfatória de dissonâncias, criando-se uma hipotética reconciliação entre a obra e a história.

Receção

A nova intervenção causou um efeito de choque na sua inauguração em 1964, devido ao grande contraste entre aquilo que existia e aquilo que agora era exposto. Imaginamos o choque de ver salas que haviam estado cobertas de pinturas com uma nudeza abstrata que valoriza os objetos expostos.

Existiu um ajustamento à realidade, atendendo ao desvanecimento do trauma da perda, auxiliado pelos mecanismos de reconhecimento que Scarpa havia criado, como sejam a valorização da estátua de Cangrande, ou a relação com o rio.

A abstração não relaciona temporalmente o museu com uma cronologia particular, favorecendo a concentração e o reconhecimento do objeto em específico, nomeadamente através do uso dos materiais.

Inteligibilidade

Scarpa questionou-se como voltar a dar visibilidade e inteligibilidade ao emaranhado de acontecimentos que convivem na preexistência, utilizando a opacidade e a transparência, enquanto forma de expor aquilo que lhe interessava. A intervenção limita-se ao edifício, circunscrevendo-se, obedecendo ao edifício em concreto, expressando-o e tornando-o inteligível.

“Trata-se da manipulação de um objeto que entra em regeneração, que se modifica, podendo abarcar um amplo espectro de possibilidades...”,²⁰ como a desconstrução, a demolição, a escavação, a ampliação, a restauração, a transformação da estrutura interna.

Existe uma adição de significado ao significado original, sendo a intervenção gerada a partir da matriz do edifício existente. Por um lado Scarpa é rigoroso; por outro lado, despretenso face à existência, resultando numa síntese, reunindo modernidade e antiguidade.

Scarpa disse:

Me gustaría que un crítico descubriese en mis trabajos ciertas intenciones que siempre he tenido. Es decir, una enorme voluntad de estar dentro de la tradición, pero sin hacer capiteles o columnas, porque ya no pueden hacerse.

(...) [No Castelvecchio] se quedan partes originales, deberían conservarse, pero cualquier otra intervención ha de ser diseñada y pensada de nuevo. No se puede afirmar: “Yo hago lo moderno – pongo acero y vidrio” – puede que vaya mejor la madera, o sea más adecuada una cosa modesta. ¿Cómo puede uno afirmar ciertas cosas si no se ha educado? ¿Educado, como dice Foscolo, “en las historias” o sea, en base de vastos conocimientos? ¿Existe una educación en la material del pasado? ²¹

No fundo, Scarpa é fiel ao seu tempo, não deixando de incorporar elementos de criação própria, mas diferenciando-os. Modernidade e história compõem um significado coeso baseado em “estratégias de uma metamorfose viva.” ²²

19. Richard Murphy,
Carlo Scarpa & Castelvecchio, p.9.
20. Francisco de Gracia,
Construir en lo construido, p.189.
(tradução autor)
21. Carlo Scarpa, 1978, conferência
em Madrid.
In Benedetta Rodeghiero,
“Carlo Scarpa y el relato de
Castelvecchio”, *Arquitectonics*,
Arquitectura y Hermenéutica, p.71.
22. Benedetta Rodeghiero,
“Carlo Scarpa y el relato de
Castelvecchio”, *Arquitectonics*,
Arquitectura y Hermenéutica, p.78.

Análise comparativa

Esta análise cria um momento de comparação sintética dos quatro casos analisados no presente trabalho. Ao longo do trabalho, cada caso em estudo apresentou um tipo de análise que responde ao objetivo definido de acordo com as suas especificidades. Esta diversidade metodológica aponta a pertinência da criação desta peça: uma síntese da exposição elaborada, distribuída por critérios baseados em questões levantadas genericamente em todos os casos. Os fatores de análise dividem-se em sete categorias.

A primeira, de natureza formal, procura compreender a *Necessidade de Intervenção*, o reconhecimento do imperfeito na preexistência, assim como os inconvenientes mote do projeto, sem esquecer a legitimidade para intervir.

Comparamos quais os meios arquitetónicos utilizados em *Tipo de Intervenção*, nomeadamente como a forma do novo permite a inteligibilidade da intervenção, e qual o grau de sensibilidade.

Expomos a intervenção enquanto colaboração e, portanto, como criação de um *Posicionamento Crítico* face à preexistência, na sua valorização e/ou desvalorização.

As intervenções poderão balancear-se entre uma *Intervenção Arquitetónica* e um restauro científico, enquanto exposição da sua inserção na cronologia, e no passado. No fundo avalia-se a sua consciência histórica através do entendimento da sua conservação ou modificação.

Em *Metodologia e Processo* são comparadas as formas de realizar a intervenção, assim como o resultado e pertinência destas. É ainda avaliada a condição experimental enquanto ferramenta de projeto.

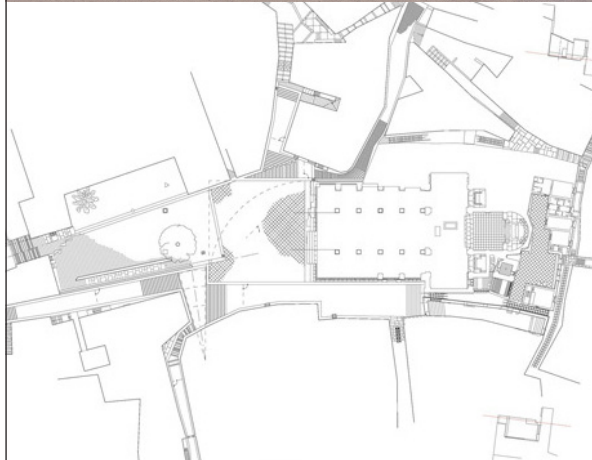
Contexto equaciona a atitude tomada face a este e de que modo foi afectado pela intervenção. É avaliada a área de influência da intervenção, assim como a sua urbanidade e familiaridade.

Finalmente, em *Futuro* é apreciado o grau de conclusão da obra, a sua possível destruição, como foi trabalhada a ideia de obra aberta e se existiu uma nova intervenção à primordialmente estudada em *configuração*. É ainda explorado o que foi a compreensão da obra, quer no passado, quer no presente. Com o completar da tabela é possível aferir a topologia associada ao caso em estudo.

PIAZZA ALICIA E CHIESA MADRE

SALEMI, ITÁLIA

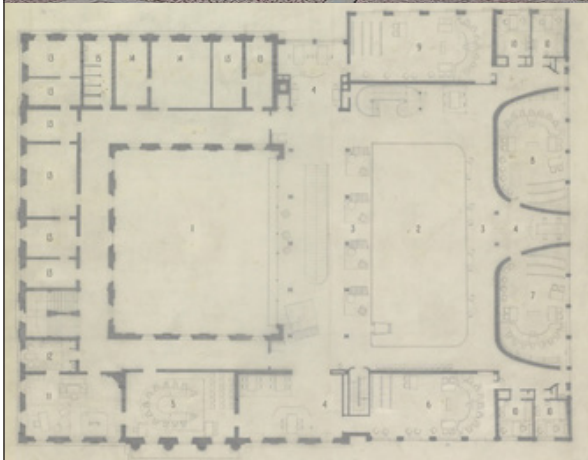
1615 Mariano Smiriglio - construção igreja.
1761 Conclusão da construção da igreja.
1968 Terramoto, 15 Janeiro.
1980 *Laboratorio Belice 1980*.
1982 Roberto Collovà e Álvaro Siza.



TRIBUNAL GOTENBURGO

GOTENBURGO, SUÉCIA

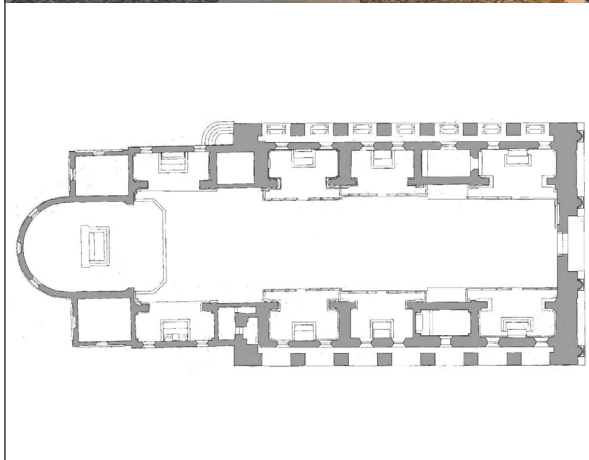
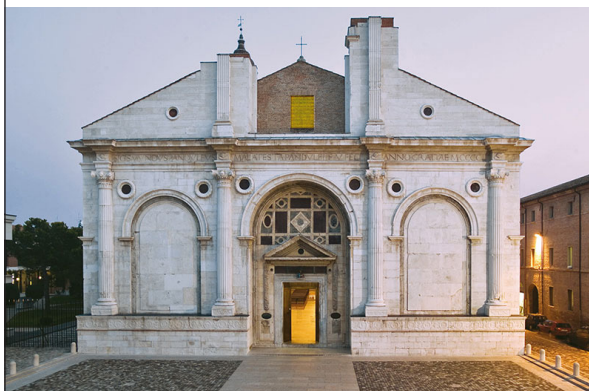
1672 Nicodemus Tessin.
1690 Recuperação a partir de incêndio.
1814 J. Hagberg - acrecento de novo piso.
1814 Construção ala norte e oeste.
1936 Erik Gunnar Asplund.



TEMPIO MALATESTIANO

RIMINI, ITÁLIA

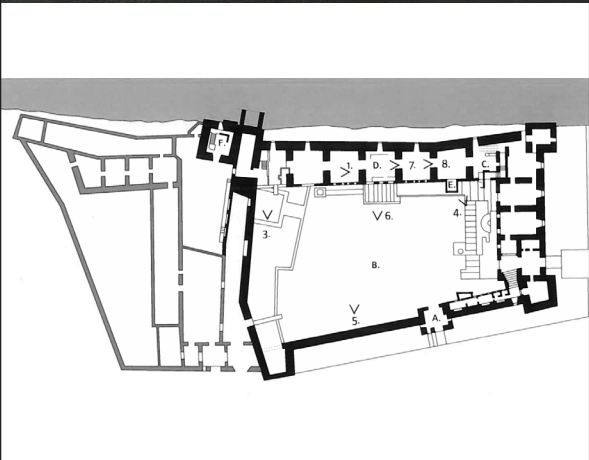
séc. XI Capela gótica (substitui a do século IX).
1448 Adição capelas laterais.
1450 Leon Battista Alberti.
1460 Interrupção obra (aproximadamente).
1500 Construção de nova abside.
séc. XVIII Reconstrução da abside.
1943 Destruição II Guerra Mundial.
1947 Reposição estado pré-guerra.



CASTELVECCHIO

VERONA, ITÁLIA

1376 Antonio e Bartolomeo I della Scala.
séc. XVII Construção da Ala Napoleónica.
1923 Intervenção em estilo Neo-gótico.
1945 Destruição II Guerra Mundial.
1958 Carlo Scapa.



Topologia do tempo		Estacionária	Linear	Cíclica	Estruturas
		<i>PIAZZA ALICIA</i> Salemi, Itália	TRIBUNAL Gotemburgo, Suécia	<i>TEMPIO MALATESTIANO</i> Rimini, Itália	<i>CASTELVECCHIO</i> Verona, Itália
Necessidade de Intervenção	Imperfeição	Espaço sem função, permanecendo desde o terramoto como monte de destroços, no qual se acumula espólio.	Necessidade prática de renovar uma das alas do edifício existente, e aumentar a área do edifício.	A assimetria interior, e as fachadas exteriores não estão de acordo com as novas intenções humanistas.	Não sendo autêntico, o preexistente não se adequa às intenções do pós-guerra.
	Inconveniente	Espaço sem função, e encerrado, afastado da vida urbana.	Alteração ao edifício original de Nicodemus Tessin, e inserção do moderno numa praça existente.	Manutenção do existente gótico, e como distinguir as duas intervenções.	Como trabalhar com a intervenção neogótica que existia no espaço.
	Legitimidade	Espaço central de Salemi. A sua condição central impele a sua utilização.	Necessidade prática e eliminação da Kommendanthus da definição da praça.	Valorização da família através do espaço que sempre funcionou como espaço tumular.	Exposição estratigráfica oculta.
Tipo de Intervenção	Totalidade Exterior, Interior Forma do Novo	Interior exteriorizado, assumindo a intervenção o seu carácter de espaço público, exterior, aberto e urbano. Intervenção integrada no plano para Salemi. Intervenção pontual nos espaços de toda a Igreja.	Interior e exterior. Justapõe mas ambos os elementos são antagonicamente ligados e separados.	Exterior, alterando o interior: é o revestimento exterior que caracteriza a intervenção. Envolve.	Intervenção interior e exterior, que implode (no sentido de trabalhar a partir do interior). Não existe uma separação física. Trabalho da massa, dos planos, do construído e do escavado.
	Inteligibilidade	Anotação clara dos elementos, composição utilizando fragmentos. Desenho da praça utilizando geometria do quadrado.	Inteligibilidade na praça enquanto peças. Inteligibilidade no edifício existente através da criação de relações entre os dois.	Criação de estrutura intelectual no espaço da nave, através de nova proporção da nave.	Integibilidade através de escavações, demolições, desconstruções, enquanto elemento de criação de “axonometria explodida” real.
	Sensibilidade - Agressividade	Sensível e maneirista no detalhe. O talho dos paramentos verticais evita a demolição.	Sensibilidade na separação, agressivo na justaposição do edifício moderno.	Ajustamento da métrica dos vãos à sensível geometria clássica. Espaçamento entre a intervenção e o existente permite a clara distinção entre os dois	Expressiva fragmentação das partes que implica o cuidado apurado em cada um dos fragmentos.
Posicionamento Crítico - Valorização da preexistência	Na pré-existência. Potencial	O potencial do vazio criado pelo terramoto. Caracter plástico do existente.	A conformação da praça, a regra, a materialidade, o esquema organizativo.	A implantação, e o que resta da igreja gótica, enquanto material a manter.	Estrutura fundacional do castelo, e potencial histórico.
	Na intervenção	A manutenção do espaço da igreja como espaço público, existente antes do terramoto.	Uso desses componentes na nova extensão.	Manutenção da entrada	Exposição de elementos que estavam obstruídos (vala, <i>Porta del Morbio</i>) e estabelecimento de relação com o rio.
Posicionamento Crítico - Desvalorização da preexistência	Na pré-existência	São desvalorizadas as demolições e a posterior vedação do espaço.	A intervenção no edifício originalmente de Tessin.	O gótico é desvalorizado, usado apenas no essencial necessário.	A intervenção do início do século XX em estilo neogótico e a criação da caserna.
	Na intervenção	Abertura do espaço ao público e manutenção dos elementos que permaneceram.	O embasamento existente não encontra par na nova extensão. No pátio são repostas as condições de luz originais.	Introdução de uma nova proporção na nave, permitindo a coerência do existente com a obra. Projeta-se uma alteração do trabalho de luz no espaço.	Os elementos não aceites como autênticos, são individualizados da restante estrutura, adquirindo um carácter de fragmento.
Intervenção Arquitetónica	Consciência histórica	Questiona as intervenções passadas efetuadas, apresentando uma alternativa presente. Abdica conscientemente da postura <i>com'era dov'era</i> .	Entre o romântico nacional, classicismo, chegando ao modernismo.	Volta à antiguidade clássica	Trabalho crítico da intervenção do século XX.
	Atitude face ao passado	Sensibilidade de todo o passado, incluindo aquele criado pelo sismo. Desrespeito pela destruição (revolução-reação).	Apesar de inicialmente não ter em conta o edifício existente, o projeto construído respeita e integra o edifício existente.	Depreciação da arquitetura gótica, mas suficiente quantidade material para que a duplique	Depreciação da intervenção do início do século XX, alterando estas lógicas.
	Intervenção na cronologia	A história é interrompida, apresentando a intervenção o resultado do terramoto. Valorização desse momento, permitindo a evolução como espaço público.	Continuidade linear a partir da estrutura existente. Oposição linear.	Criação de uma continuidade com a Antiguidade Clássica, sobrepondo-se ao gótico, que se tenta esvanecer.	Ao fragmentar os elementos, é criada uma leitura da obra de forma estruturalista, permitindo o leitor ter livres interpretações e a estabelecer novas relações entre os elementos.
	Conservação ou Modificação	Aparente manutenção estabilizadora dos fragmentos existentes.	Manutenção do edifício existente, demolindo a ala que apresentava problemas estruturais.	Conservação do interior e criação de máscara.	Mantém os elementos, apesar de os destruturar e tornar independentes.
Metodologia e Processo	Destruir	Destrói o muro que delimitava o espaço, depois das demolições pós-terramoto. As paredes existentes são talhadas e o reboco retirado.	Destrói a ala norte e a Kommendanthus.	Destruição da ala norte da igreja.	Escavações pontuais que permaneceram abertas Demolição de parte das ala Napoleónia (rio e pátio).
	Método	Manutenção do vazio, criação de plano e limpeza.	Intervenção justaposta e relacionada com o existente.	No interior criação de simetria da igreja gótica. No exterior criação de máscara-carapaça.	Demolição, escavação, desconstrução: fragmentação.
	Divisão	Criação de alheta entre o plano do espaço público e as paredes onde apoia. Distância criada no uso do material.	Na fachada exterior, a alheta e o recuo entre a nova fachada e a fachada existente. No interior o uso assumido de novos materiais, como o vidro.	Espaçamento entre as fachadas góticas e as fachadas renascentistas.	A preexistência é separada em elementos individuais, criando-se fragmentos, e assumindo novamente elementos da estrutura original (como por exemplo a vala).
	Demarcação	Relação do novo com o existente através de um material distinto.	Demarcação do novo com técnicas e estilos distintos da existência, adicionando novos materiais.	Mimetização da zona interior construída, demarcando-se no exterior. Projeto não completo: o projecto incluía a construção da zona da cúpula.	A nova intervenção demarca-se do existente, e mantém algumas partes.
	Unidade	Unidade do espaço público, e na relação da intervenção da praça com os arranjos urbanos.	Relação geométrica forte entre as partes.	Inserção de nova proporção no interior. Concinidade. Relação entre as partes o todo. Projeto global.	Fragmentação enquanto criador de discurso, numa intenção geral.
	Tecnologia	Manutenção dos aparelhos de pedra miúda das paredes através de técnicas modernas.	Utilização da tecnologia de construção moderna, integrando-a no contexto da construção a expandir.	Abandono da tecnologia gótica, em virtude do desenho do alçado. A tecnologia já não é expressa na obra.	Exploração da desconstrução como forma de expor o existente, integrando as novas formas de construção modernas.
	Experiência enquanto ferramenta de projeto	Experiência sobre ruínas, sem associar as mesmas a um carácter arqueológico.	Experiência do Moderno. Uso do classicismo sem renunciar à sua condição moderna.	Experiência no reuso do código Clássico, enquanto momento de renascimento.	Experiência da fragmentação como resposta ao Tempo.
Contexto	Atitude face ao contexto	Reforço de todo o contexto urbano de Salemi com a intervenção.	Integração na praça de edifícios fragmentados. Apesar do modernismo da extensão é salvaguarda a relação entre estilos.	Afirmação no contexto, enquanto peça que se impõe no urbano.	Manutenção da forma no contexto, mas inserção da diferença (exemplo abertura de rasgo junto à torre).
	Familiarização	Dificuldade de aceitação da perda pela população. Manutenção dos paramentos na pedra semelhante à do castelo.	Na praça exterior, mantém-se a escala, alinhamentos, cores da pré-existência – estrutura organizativa da fachada.	Manutenção do interior. Procura de uma harmonia na fachada.	Apesar das profundas alterações, são valorizados certos aspetos como sejam a relação com o rio e a valorização da estátua do fundador do espaço.
	Urbanidade da Intervenção	Extensão da praça para o plano da antiga igreja. Criação de contexto.	Manutenção da definição da praça. Fecho da praça de forma que se entende urbanisticamente correta.	O pódio eleva a construção e confere-lhe uma escala monumental urbana.	Aberturas de novas ligações pedonais dentro do pátio do castelo, ou percursos museológico sobre a passagem da ponte.
Futuro	Conclusão da Intervenção Obra aberta, obra fechada	O projeto da praça e da igreja foi concluído mas o plano de intervenções onde esta se insere não. Ideia de estacionamento do tempo através da assunção de que a igreja jamais será construída, estabilizando-a como espaço público.	Partindo de uma obra fechada, (planta de um quadrado como forma perfeita), foi possível adicionar uma extensão, sem que as partes sofressem danos e o conjunto saísse valorizado. Integração da extensão numa aceção de nova unidade. A intervenção foi completa.	O projeto de intervenção como uma obra fechada não foi concluído, permanecendo inacabado.	Obra aberta, faseada, baseada numa fragmentação do existente onde se inserem novos elementos. A obra foi propositadamente deixada aberta, mas o plano inicial completo em diferentes fases.
	Intervenção depois da intervenção	Intervenção realizada após do terramoto de 1968. Não foi alterado depois da intervenção estudada.	Depois de funcionar como tribunal, a obra encontra-se hoje sem função. A mesma foi pintada totalmente numa cor única.	O projeto não foi completo. O projeto foi intervencionado criando outro tipo de intervenção que não o projetado. A obra foi atingida pelos bombardeamentos da II Guerra Mundial.	Intervenção foi realizada depois de atingida pelos bombardeamentos da II Guerra Mundial. Não foi alterado depois da intervenção estudada.
	Compreensão	Permissão que o espaço público apresenta enquanto fator identitário.	A familiaridade é grande, e a extensão foi enturmada. Reforço da praça onde se insere. Aguarda uma refuncionalização.	Estagnação do projeto, que mesmo tendo sido bastante danificado pelos bombardeamentos, voltou à sua forma anterior.	Musealização da intervenção, enquanto obra-prima de Scarpa.

Intervenção Analógica

[...] Ni la idea de conservación ni la de reconstrucción dan respuestas adecuadas al problema de añadir elementos nuevos a un edificio antiguo, muerta la fe en el universal moderno. Para ello se ha enunciado ya recientemente el concepto de intervención 'analógica'.

Pues acaso sea posible que en estos nuestros, relativamente, nuevos tiempos, tengamos la posibilidad de aprovechar tanto la desconfianza frente a cualquier monolito 'espíritu de la época' como la seguridad de no lograr escapar de nuestra propia sensibilidad, intensa y compartida en un momento preciso, y tantas veces rápidamente caduca y olvidada. Sabemos bien que es imposible la distancia absoluta que imagina ver con una mentalidad 'suprahistórica' al monumento: como los neogóticos, descubriríamos siempre que lo entendemos a través de un filtro, histórico y personal, que lo interpretamos.

Obligados, pues, a desconfiar de nuestra propia sensibilidad y, paradójicamente, a obtener fruto de ella, sería preciso aprender con eficacia que entre el mimetismo historicista o el clasicismo de manual y el 'collage' moderno, hay todavía un ancho campo que explorar. Un campo diverso, no constreñido a posiciones únicas, en el que el necesario nuevo diseño sea capaz de interpretar el eco de lo antiguo, la 'simpatía' del monumento, y buscar así la solución en una armonía 'analógica' que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitado de exhibir artificiosas diferencias ni distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo. La necesaria y arqueológica diferencia se establecerá por sí sola en la propia búsqueda de a armonía con una historia e todo caso imposible de repetir. Se trata, desde, luego, de un trabajo que necesita ser tan lúcido y prudente como culto y sutil, excluyendo las aproximaciones no estrictamente cualificadas; y que debería buscar, al tiempo, la recuperación de alguna parte de la naturalidad, el ingenio y el sentido común que habría de presidir la construcción y el diseño, como por fortuna ocurrió tantas veces en el pasado. Es preciso insistir en que esta enunciación alude a un amplio campo, el de la propia arquitectura, y no a una solución de tendencia.

Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, p.66.

Considerações finais

Partimos da estrutura definida pelas topologias do tempo determinadas por Krzysztof Pomian e das fases da narrativa de Paul Ricoeur para organizar a investigação de um conjunto de projetos de intervenção. A partir da pesquisa, análise e exposição crítica dos diferentes casos foram avaliadas as suas características arquitetónicas que definem o posicionamento crítico da intervenção face à questão do tempo. Esta resposta é orientada quer através da estrutura definida no trabalho, quer através das características particulares de cada projeto de intervenção.

Retiramos as lentes através das quais analisamos o exemplo da *Piazza Alicia e Chiesa Madre*, do Tribunal de Gotemburgo, do *Tempio Malatestiano* e do *Castelvecchio*, e detetamos que o olhar ficou treinado a interpretar a intervenção enquanto “tomar parte em”, enquanto colaboração com o tempo como matéria essencial da construção de um projeto.

Architettura que é afinal um modo de aprender a modificar a circunstância, criando nova circunstância [...] ¹

Enquanto exercício de exploração do tema, desviámo-nos neste trabalho do carácter objetual autónomo da arquitetura, privilegiando a sua aceção como um modo – próprio de uma disciplina – e a sua aplicabilidade no estabelecimento de relações entre partes. Estudamos o objeto enquanto catalisador da criação de uma alteração na circunstância, entre a preexistência e o resultado da implementação do novo projeto; e a intervenção enquanto síntese, isto é, formalização de uma intenção.

O que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta ideia de ordem, da forma da literatura [...], não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.²

As intervenções estudadas estabeleceram uma evidente relação entre o novo e existente, integrando neste diálogo a ligação do espaço intervencionado com o lugar onde se encontra. O mesmo tipo de relação acontece numa lógica mais abrangente na interação quer entre a intervenção e a história da arquitetura, quer entre a ideia de intervenção – ela própria em constante mutação – e o modo como a arquitetura se transforma com a introdução de uma peça.

1. Manuel Mendes, *Prática(s) de Arquitetura, Projeto | Investigação | Escrita*, apresentação do ciclo de lições.
2. T.S. Eliot, “Tradição e Talento Individual” in *Ensaios e Doutrina Crítica*, p.23-24.

Em boa verdade, a partir do estudo dos quatro casos entende-se que o projeto, principalmente o de intervenção, sustenta uma constante atualização das lógicas gerais, reabrindo a cada passo uma precedência para que o todo seja alterado – “espírito mudável”. A forma como a intervenção é realizada pode afetar em diferente grau as lógicas gerais, isto é, pode estar mais integrada na linha de pensamento vigente ou encontrar algo que altere profundamente a visão do passado. A intervenção arquitetónica é sempre “um problema de criação”:³

*Mas há que dar tempo aos trabalhos, às construções, conseguir que não se pareçam com um cenário de teatro. Interessa-me que a obra surja no final com uma certa densidade; a arquitetura, se não tem densidade, é como uma pena de pássaro. Por isso gosto de intervir em edifícios existentes; mas não no sentido da recuperação ou da reabilitação, mas com uma visão mais ampla: de arquiteto. Todos os projetos são, de facto, reabilitações. Se há uma abertura reabilitamos a abertura; e se há um edifício reabilitamos o edifício: é sempre arquitetura. O que é belo num trabalho é que este pode chegar a ser como uma flor. Uma flor não se discute; é algo que surge com absoluta determinação, algo cuja solução tem um certo grau de fatalidade. Para conseguir isto é preciso trabalhar com persistência.*⁴

A intervenção arquitetónica, transversal a todos os casos analisados, inscreve-se nesta *visão mais ampla* arquitetónica. As intervenções, não o negando, afastam-se da perspectiva específica do restauro, aproximando-se da arquitetura como alteradora da circunstância. Nenhuma das intervenções da amostra se posicionou face ao património como um antiquário, mas sim como um arquiteto, que constrói uma posição a partir da criação do novo. Integramos a intervenção arquitetónica no campo ativo do historiador, o qual, não se resumindo a detalhar os factos, tem destes uma visão crítica e interpretativa. Afigura-se a responsabilidade do arquiteto enquanto ator interveniente no processo da criação de um legado para o futuro.

A analogia é um processo em que se transfere informação de um sujeito para outro; é a inferência de uma conclusão a partir de uma premissa, mas em que nenhuma das duas é uma ideia geral. Estas comparações do tipo *A está para B, assim como C está para D*, apresentam algumas imperfeições, tendo em conta o possível grau de erro nesta passagem.

Reverendo os casos de estudo como *alteradores de circunstância*, entende-se que existiu o tipo de intervenção que Antón Capitel entende como *intervenção analógica*. A análise dos projetos de arquitetura afastou-se do espectro conservação-recuperação, para o fazer a partir da ótica da *intervenção arquitetónica*. A intervenção, enquanto ato colaborativo, permite expor esta ideia de analogia entre as qualidades do existente e as qualidades da intervenção. No entanto, na exploração desta ideia de analogia valoriza-se, mais do que a procura de semelhanças e fidelidades, a compreensão da diferença enquanto confrontação.

À importância da criação de um legado soma-se a responsabilidade da herança recebida. O ato de intervir sobre o preexistente tem implícita a sua aceção como imperfeito: é isto que suscita a necessidade de um aperfeiçoamento que permita a consciente transmissão desta herança como legado. A atribuição de *imperfeição* à preexistência relaciona-se com o facto de “cada geração continuar a reavaliar as porções do passado que se ligam a preocupações do presente.”⁵

Na verdade, as intervenções analisadas constroem um constante diálogo com o existente, que, a par da grelha histórica – a qual inclui o que se ambicionou para o futuro, hoje presente –, funcionou e funciona como uma estrutura avaliativa do novo enxerto. Não nos esqueçamos que a intervenção não vale por si própria, necessitando do seu referente, da sua (pre)existência para ser compreendida.⁶ A intervenção funciona como uma colaboração em co-autorias sucessivas, num entrosamento com a preexistência, *entre* o passado e o futuro.

Entre é o ‘espaço tempo’ entre duas entidades (note-se a impossibilidade da supressão da proposição na própria definição), aglutinando um antes e um depois. O espaço entre a preexistência e o futuro é o presente: o tempo de entrada do projeto. A passagem analógica é a vida, e todas as ações tomadas na procura da resolução do problema. Em boa verdade, todos os tempos são tempos de transição. Eticamente é importante encontrar a correta passagem para atingir o objetivo de mudar, de desenvolver, de evoluir a partir do passado. O existente entra na sequência linear das possibilidades futuras. O mote “*Isto foi bem feito, e eu posso melhorá-lo*”⁷ exprime o posicionamento necessário face à intervenção presente.

*A arquitetura transcende a sua própria referência e converte-se também ela numa arquitetura histórica, quando é capaz de ampliar o sentido de um tipo em vez de o repetir simplesmente.*⁸

A consistência permite, assim, a resistência, o vencer impondo a sua posição. A existência transforma-se na verdadeira e consistente permanência, contrariando a ideia de desejo momentâneo:

De que forma intervir em arquitetura, consciente do necessário posicionamento crítico e ativo que o arquiteto, enquanto ator interventivo, deve expressar na maleabilidade do tempo através da matéria.

Propôs-se com as obras estudadas um significante para as topologias do tempo de Pomian. Foram selecionados edifícios de exceção, intervenções singulares, projetos que marcam um gesto interventivo e temporal. Os casos em estudo foram atribuídos às topologias pelas suas posturas iminentemente inovadoras, tendo-se verificado a sua adequabilidade e validação face à topologia.

3. Expressão atribuída a Fernando Távora.
4. Fernando Távora, “Nulla diez sine línea, Fragments de una conversación con Fernando Távora” in DPA 12, Távora, p.10-11.
5. George Kubler; *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.167.
6. “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. (...) Em certo sentido ele apercebe-se também de que será inevitavelmente julgado pelos padrões do passado. Digo julgado, não amputado; julgado não como igual, ou pior ou melhor do que os mortos. É um juízo, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas.” T.S. Eliot, “Tradição e Talento Individual” in *Ensaio e Doutrina Crítica*, p.23 e 24.
7. “O caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do séc. XIII, contém um desenho de uma das torres da catedral de Leon, e debaixo do desenho, de Honnecourt escreveu: ‘nunca em sítio nenhum vi uma torre como esta’. O mestre-de-obras itinerante não estava apenas a elogiar o trabalho de um antecessor, estava também a desafiá-lo como se quisesse dizer: ‘Isto foi bem feito, e eu posso melhorá-lo.’” George Kubler; *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*, p.74.
8. José Lopez-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, p.165.

Estes projetos de intervenção estão historicamente validados como momentos-chave: o *Tempio Malatestiano*, (Alberti) é precursor do Renascimento, a *Extensão do Tribunal de Gotemburgo* (Asplund) é pioneira do Moderno, a *Piazza Alicia e Chiesa Madre* (Siza e Collovà), enunciam uma nova atitude arquitetônica à postura arqueológica e o *Castelvecchio* (Scarpa), assinala um momento de charneira, enquanto afirmação de uma postura pós-guerra.

A esta validade histórica foi vertida uma nova análise a partir das topologias do tempo de Pomian. Por outro lado, partindo desta nova abordagem, revelam-se as posturas face ao tempo assumidas nas intervenções, atribuindo ao significante (da topologia) novos e distintos significados e, assim, enfatizando o momento de refiguração.

As quatro intervenções estudadas são a formalização de uma resposta ao problema enquanto base do projeto. Os inconvenientes de cada projeto fazem com que o novo e a resolução do inconveniente tenham no existente – no problema – a sua primeira razão de ser. O inconveniente, a imperfeição a corrigir, a assunção de que se pode fazer melhor, está na base de todas as intervenções, e na criação de uma grelha de avaliação do próprio projeto. Ao melhorar, esse aperfeiçoamento poderá ser testado e verificado. A preexistência não é uma garantia mas um dos princípios de confirmação do projeto.

*[...] procura as melhores qualidades que já se encontram presentes num (...) edifício. O próprio facto de existir é, em si, uma qualidade, e às vezes pode ser adequado modificá-las.*⁹

Repare-se que Távora indica o complemento circunstancial de tempo *às vezes*, para determinar a não necessidade de intervenção. Apesar de não se adaptar a nenhuma das topologias, a possibilidade de não intervir é sempre uma hipótese presente, uma resposta válida, no momento em que o passado, em detrimento de imperfeito, é lido como perfeito.

Olhando as obras numa barra cronológica, entende-se a (in)significância da intervenção quando comparada com a lógica da construção do lugar. A intervenção, enquanto projeto de futuro, muitas vezes terá uma predominância maior, pelo que é importante não olhar para a barra cronológica pensando que o muito que façamos será pouco quando comparado com o tempo total, mas entender que o pouco que façamos influencia irremediavelmente a obra do presente para o futuro.

As intervenções estudadas, não negando a condição experimental da arquitetura, sabem como inserir-se no *continuum*. A correta intervenção define um projeto que coordene não só a relação do novo com o antigo, como a relação entre os diferentes antigos, e sempre que necessário, a relação entre o objeto intervencionado e o contexto em que se insere. Os casos estudados lembram-nos que a resposta aos problemas colocados pelo contexto também faz parte da necessidade da intervenção.

A intervenção traduz a possibilidade de uma nova intervenção através da sua definição como projeto aberto ou projeto fechado: uma obra colaborativa com o futuro, ou que, alternativamente, se impõe ao futuro.

A construção de um objeto traz melancolia e nostalgia porque fecha possibilidades de tudo aquilo que poderia ser através das opções tomadas pelo arquiteto. Encontramos a possibilidade de futuro, como fuga a esta atitude, na fragmentação que Scarpa utiliza como ferramenta, permitindo que outros discursos sejam acrescentados *entre* os fragmentos. Por outro lado, em Salemi, o plano tampona o passado, mas cria uma nova base para que a vida aconteça.

*Quando, por exemplo, ao restaurar um monumento com critério 'científico' (ou pseudo-científico) passa pela cabeça de alguém dar a tal monumento o aspecto que ele teve em época mais ou menos passada, cai-se na utopia de supor que aquilo que já foi pode de novo vir a ser, esquecendo-se que a irreversibilidade do espaço não permite aceitar tal hipótese. Diga-se aliás, e de passagem, que os antigos tinham uma noção clara deste facto, por que os seus 'restauros' – a que davam certamente outro nome – eram feitos com critério mais realista e um sentido mais dinâmico do espaço organizado.*¹⁰

O *Tempio Malatestiano* de Alberti, uma intervenção renascentista, é um projeto de obra fechada. Não tendo sido completado tornou possível a intervenção em detrimento da sua conclusão. Porém, hoje não seria possível completar o projeto original tal como foi concebido. As intervenções estudadas denotam, sempre, um grau de afastamento e a formalização de uma postura crítica face à preexistência. Terminar um projeto acriticamente é dispensar a possibilidade que a evolução nos concedeu de tentar fazer melhor. O aperfeiçoamento do existente, executado em todos os casos de estudo, aponta a postura de contínua revisão como atitude arquitetónica essencial.

Os projetos adicionam à preexistência uma regra, apontando qual deverá ser a intervenção futura, a morte de que não deve morrer. A coesão e a consistência poderão ser atribuídas pela nova intervenção, gerando na obra essa nova dimensão, integrando a perspectiva futura de intervenção da própria obra no projeto.

O estudo dos casos permitiu aferir a importância fundacional de assumir uma posição face ao tempo, utilizando as *topologias do tempo* como recurso diverso e transversal. O estudo destes quatro casos tornou compreensível que a definição de uma atitude crítica ou a selecção de uma topologia não são uma escolha *a priori*, uma opção de gosto, do ator interventivo mas antes uma descoberta resultante da investigação da preexistência – da herança – através do projeto, da obra, e da sua inscrição no espaço. Enquanto entidade temporal, a arquitetura – na qual se integram as intervenções – permite que a aceção da sua crítica seja ela própria mutável ao longo do tempo: a atitude crítica é libertada do campo espacial e integrada no campo temporal, resultando na possibilidade da mutabilidade do entendimento do projeto, e do inerente posicionamento, ao longo do tempo.

9. Fernando Távora, entrevistado por Javier Frechilla, "Conversaciones en Oporto", in *Arquitectura*, p.28.

10. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, p.31.

A análise dos projetos de intervenção permitiu a validação do enunciado de Ricoeur em *Arquitetura e Narrativa*. A narrativa da Literatura foi traduzida para a Arquitetura, integrando-a, resultando numa interseção entre Arquitetura e Tempo – simultâneo à da Narrativa e do Espaço – e formalizando-se na obra enquanto entidade única.

Em todos os casos existiu um entrosamento ativo entre as duas disciplinas, Arquitetura e Literatura, já que a intervenção sobre a preexistência não permite a ausência de uma postura crítica sobre o tempo, para a qual, obrigatoriamente, é necessário introduzir a narrativa enquanto ferramenta de projeto.

Alberti, que no estaleiro admite a simetria do existente, introduzindo-lhe uma nova proporção, não admite para o exterior o existente. Esta máscara-carapaça de Alberti é comparável à carapaça que Asplund utiliza nos seus primeiros projetos de intervenção no conjunto do Tribunal de Gotemburgo. O projeto de Asplund funciona como charneira da mudança de atitude, admitindo a preexistência e trabalhando antes a sua extensão, num gesto como que de encosto de ombro. A extensão é a mesma atitude utilizada por Collovà e Siza no prolongamento do plano horizontal do espaço público para o espaço da antiga Igreja Matriz de Salemi. Siza e Collovà pontuam esta extensão com fragmentos da preexistência (como as duas colunas), tal como Scarpa o fez na conceção globalizante de um projeto a partir da consubstanciação fragmentária.

A exposição desta possível narrativa é esclarecedora da contaminação que os projetos e as respetivas atitudes projetuais vão experienciando no espectro entre o $-\infty$ e o $+\infty$, na fina tessitura que o Tempo, enquanto construção mental, nos permite construir.

Por afastados que os casos se encontrem cronologicamente, estes permitem encontrar repercussões da sua formalização noutras intervenções, noutros tempos, como vimos, na *constante atualização das lógicas gerais reabrindo a cada passo uma precedência para que o todo seja alterado*.

Olhamos as intervenções estudadas como pedras que, caindo num lago, criam ondas de refração.¹¹ A onda é resultado de dois fatores: da força que é imputada à pedra, e do próprio peso da pedra. Como vimos, os quatro casos têm a força que a validação histórica lhes atribuiu, enquanto precursores de movimentos (traduzida na imagem do movimento diferente com que cada pedra é lançada ao charco), e são intervenções expressivas de uma atitude inovadora mas segura relativa à alteração de circunstância, resultando numa pesada pedra.

Estas ondas de refração deslocam-se de forma radial. Este movimento aplicada ao espectro do $-\infty$ ao $+\infty$, permite demonstrar a alteração do *todo*, isto é, a intervenção contém simultaneamente uma atitude prospetiva mas também perspética. A criação de algo novo implica um reposicionamento do passado, que as ondas no sentido do $-\infty$ exemplificam; e deixa também ecos para serem ouvidos no futuro.

Ao atirar quatro pedras, as suas ondas entrechocam-se e um novo movimento é gerado pelo seu confronto. Estas ondas, que também chegarão ao lugar onde as outras pedras caíram, expressam a contaminação entre os casos de estudo, como vimos, por exemplo, através da possível narrativa exposta.

*Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, [...]. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause.*¹²

Existe ainda a possibilidade das ondas serem reamplificadas, por exemplo, através do estudo das pedras que lhe deram origem. Também Alberti, ao retomar o Clássico, dá força a essa onda, e retoma-a na sua obra. Já Scarpa tenta atenuar a onda que a intervenção anterior havia deixado. É um processo inerente à atitude crítica que se tem face ao tempo, que altera ativamente o enredo em que se inscreve e não se coíbe de lhe introduzir novas ondas de refração.

*Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo [...] O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado. É, por isso, que o significado que criamos com o edifício deve respeitar a memória.*¹³

Atirar uma pedra é uma atitude irreversível, pois a condição do charco foi alterada, e mesmo que a pedra seja retirada, esta sairá molhada com a água de um lago que, como vimos, compreende o resultado de todas as pedras atiradas. É, assim, realçada a responsabilidade inerente a todas as ações, lembrando as suas repercussões.

A pedra caiu na água e criou uma onda, tal a novidade da intervenção, no confronto com o existente, desperta uma estranheza. O tempo, que permitiu à correta intervenção ter uma postura crítica face à cronologia, é o mesmo tempo que dissolverá a estranheza introduzida pela novidade. A intervenção cria uma desestabilização. Permitimos que as ondas que cada intervenção produziu se entrechoquem. Calmamente, como num grande lago, a estabilização do nível horizontal da água sucederá. O abalo permitiu a instalação da pedra, a modificação da circunstância, mas a dissipação é o fado da intervenção.

O sonoro silêncio imperará, enquanto aguarda ser quebrado por nova pedrada.

11. Ideia enunciada a partir do esquema de André Duarte, sugestionado por Goehte, que em *Afinidades Eletivas* refere que as ideias se expressam melhor através de imagens gráficas. Adaptação aos casos de intervenção da ideia expressa neste esquema gráfico.
12. Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, 1834
13. Peter Zumthor, *Pensar a Arquitetura*.

Bibliografia

ADAMS, Nicholas, Modern rätt och modern arkitektur (*Modern Law and Modern Architecture*), *Asplunds Rådhus i Göteborg: Tiden, Plats, Arkitekturen Asplund's Courthouse in Gothenburg*, Claes Caldenby, Stockholm: Arkitekturmuseet, 2010.

ADAMS, Nicholas, *Gunnar Asplund's Gothenburg - The transformation of Public Architecture in Interwar Europe*. Penn State Press, 2014.

ALBERTI, Leon Battista, *Da arte edificatória*, Traduzido por Arnaldo Monteiro do Espírito Santo, Introdução de Mário Júlio Teixeira Krüger, Lisboa: FCG 2011.

ALEIXO, Sofia e Victor Mestre, “O tempo no estúdio fotográfico de Carlos Relvas” *Jornal Arquitectos* 229.

ASPLUND, Erik Gunnar, *Escritos 1906-1940; Cuaderno del Viaje a Italia de 1913*, El Croquis, 2002.

BALZAC, Honoré de, *La Recherche de l'Absolu*, In Libro Veritas, 1834.

BARBIERI, Mariana de Soares e; *Continuar os Antigos: Teatro de Marcello e Casa em Briteiros*, Dissertação Mestrado, FAUP, Porto, 2012.

BAYER, Raymond, *História da Estética*. Traduzido por José Saramago, Lisboa: Estampa, 1995.

BORSI, Franco, *Leon Battista Alberti L'opera completa*. Milano: Electa, 1996.

CALCATINGE, Alexandru, *The Need for a Cultural Landscape Theory: An Architect's Approach*. LIT Verlag Münster, 2012.

CALDENBY, Claes e Olof Hulting, *Asplund*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

CALESINI, Stefania e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*, Dissertação de Mestrado, Orientador Prof. Arq. G. Cruciani Fabozzi, Università di Firenze, 1987/1988. Acedido em outubro, 2014. <http://www.prog-res.it/109/tesi-ricerche/il-tempio-malatestiano-misure-e-proporzioni.php>.

CANTONE, Gaetana, *La città di marmo: da Alberti a Serlio la storia tra progettazione e restauro*, Répertoire d'Art et d'Archéologie, 1978.

CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza, 2009.

CARVALHO, Joaquim de, *Introdução à ética de Espinosa*. Acedido em setembro 2014. <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/82-Introducao-a-etica-de-Espinosa/pag-20>.

CASSANI, Alberto Giorgio, *La Fatica Del Costruire Tempo E Materia Nel Pensiero di Leon Battista Alberti*. Milano: Edizioni Unicopli, 2000.

CASSANI, Alberto Giorgio, *Leon Battista Alberti: architetto*, Banca CR Firenze, Florença, 2005.

CASTANHEIRA, Carlos Castanheira; DIJK, Hans van, BOASSON, Dorien; “As vulneráveis transformações de Siza” in *Álvaro Siza: exposição: Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, Ministério da Cultura, Lisboa, 1984.

CHOAY, Françoise, *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70, 2000.

CHOMSKY, Noam, *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*, filme de Michel Gondry, 2013.

COLLOVÀ, Roberto, “Piazza Alicia e Chiesa Madre di Salemi”, in *Firenze Architettura*, 1.2006

COSTA, Alexandre Alves, “Lugares Praticados versus lugares de memória”, *Revista Património – Direção-Geral do Património Cultural* 1, ISSN 2182-9330, novembro, 2013.

COSTA, Alexandre Alves, *Textos datados*. Coimbra: E|d|arq, 2007.

COSTA, F. Pereira, *Enciclopédia Prática da Construção Civil – Madeiramentos e Telhados*. Lisboa : Portugália Editora.

CROSET, Pierre-Alain, “Salemi e il suo territorio” *Casabella* 536. Milano: 1987.

CUNHA, Maria João, Entrevista a Álvaro Siza, publicada a 23 de agosto de 2013, para o sítio da Radio Renascença Acedido em outubro, 2015 http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=119407#.UhkwR3E4YxI. facebook.

DERRIDA, Jacques, *Le mal d'archive*. Éditions Galilée, 1995.

DOMENICONI, Susi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*, Dissertação de Mestrado, Orientador Prof. Gastone Petrini, Università di Firenze, 2001/2002. Acedido em outubro, 2014. <http://www.prog-res.it/35/tesi-ricerche/il-tempio-malatestiano-di-rimini-le-sezioni-trasversali.php>.

ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*, Guimarães Editores, 1997

FARIA, Daniel, *O divino segundo Espinosa*. Acedido em agosto, 2015 http://www.nova-acropole.pt/a_divino_segundo_espinosa.html.

FERNANDES, Isabel, *Cronótopo*. Acedido em novembro 2015. <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6054/cronotopo/>.

FERREIRA, Filipa Miguel Silva, *Inovação e Citação na Obra de Gunnar Asplund – três exemplos*. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2015 .

FIGUEIRA, Jorge, “Do Românico ao Minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal”, *Revista Património – Direção-Geral do Património Cultural* 1, ISSN 2182-9330, novembro, 2013.

FOUCAULT, Michel, “Of Other Spaces”, *Architecture / Mouvement / Continuité*, 1984.

GARRET, Almeida, *Obras de Almeida Garret* (1963, II: 1073).

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Conservacion de Benes Culturales: Teoria, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2005.

GARCÍA, Luis Felipe, SORIA, Javier, MIRANDA, Wilson Mogro, *Arquitectonics - Mind, Land & Society, Arquitectura y hermenéutica*, Edicions UPC, 2003

GRACIA, Francisco, *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*, Madrid: Nerea, 1996.

GRASSI, Giorgio, “Cuestiones de Proyecto”, 1983 in *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

GRASSI, Giorgio, *Leon Battista Alberti e a Arquitetura Romana*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

GRASSI, Giorgio, *Leon Battista Alberti: architetto*. (A cura di Giorgio Grassi e Luciano Patetta) Milano: Banca CR Firenze, 2005.

GUERREIRO, António, in “Público” Acedido em março, 2016. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/letrados-e-reaccionarios-1676781?page=-1>.

KENNIFF, Thomas-Bernard, *Chronotopic architecture*, London: julho, 2011. Acedido em setembro, 2015. <http://www.hipo-tesis.eu/fscommand/K/11.pdf>.

KUBLER, George, *A forma do Tempo, Observações sobre a história dos objetos*. Traduzido por José Vieira de Lima. Lisboa: Vega, 1998.

LE CORBUSIER, (coordenação), *Carta de Atenas*, 1941.

LEONARDO, Ana Cristina, *Ab! Os dias felizes*. Manual de leitura, Teatro Nacional de São João.

LEYVA, Juan Trillo de, conferência *Injertos y enraizamientos*, 11 de novembro 2003, FAUP.

LOBO, Matilde Barreira da Costa – *Estratégias de reconstrução urbana: a experiência do Chiado em discurso directo*. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2014.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

LOS, Sergio, *Carlo Scarpa, An Architectural Guide*, Verona: Arsenale, 1995.

LYNCH, Kevin Lynch, *What time is this place*, MIT Press, 1972.

LYNCH, Kevin, *De qué tiempo es este lugar?: para una nueva definición del ambiente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

MACHADO, Irene, *A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia*. Acedido em novembro, 2015. https://www.academia.edu/4216635/A_quest%C3%A3o_espa%C3%A7o-temporal_em_Bakhtin_cronotopia_e_exotopia.

MARCIANÒ, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*. Traduzido por Maria Pilar Servitje, Fernando Pereira Cavadas. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

MENDES, Manuel (coordenação), *Prática(s) de Arquitectura. Projecto - Investigação - Escrita*, Cadernos de Lições, FAUP, Porto, 2013.

MUSCOLINO, Cetty Muscolino e Ferruccio Canali, “Il tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al tempio malatestiano per il Giubileo, 1990-2000”, in *Saggi e documenti di storia dell'architettura*, vol. 68. Firenze: Alinea Editrice, 2007.

MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa & Castelvechio*. Verona: Arsenale, 1991.

PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.

PEVSNER, Nikolaus, *An outline of European architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1988.

POMIAN, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris: Editions Gallimard, 2013.

RICHARDS, James Maude, *An introduction to Modern Architecture*, vol. 61. Harmondsworth: Penguin books, 1953.

RICOUER, Paul, “Architecture et narrativité” / RODEGHIERO, Benedetta, “Carl Scarpa y el relato de Castelvechio” in *Arquitectonics – Arquitectura y Hermenéutica*, 2012.

RICOUER, Paul, *La memoria, la Historia, El Olvido*. Traduzido por Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., 2004.

RICOUER, Paul, *Memory, History, Forgetting*. Traduzido por Kathleen Bamey e David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, Chicago & London, 2004.

RIEGL, Alois, *O culto dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Traduzido por João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013.

RODEGHIERO, Benedetta, “Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate”. Dissertação PhD, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Edições Afrontamento, 2013.

RODRIGUES, José Miguel, *Prática(s) da Arquitectura – projeto, investigação, escrita*. Ciclo de lições, Faculdade de Arquitectura do Porto, 29 de fevereiro, 2012.

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 2001.

RYKWERT, Joseph, “Alberti: The Intervention of a Past”, in *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès International de Paris*, 1995. Francesco Furlan, Pierre Laurens e Sylvain Matton, Turim: 2000.

SCOTT, Geoffry, “The architecture of Humanism”, in Graça Correia Ragazzi, “Permanência do modern – Ruy Athouguia”, *Jornal Arquitectos* 229, Tempo, 2007.

SANTA-MARIA, Luis Marínez, *El libro de los cuartos*. Espanha: Lampreave, 2011.

SEBREGONDI, Giulia Ceriani, *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini*. Acedido em maio, 2015. www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204.

SETARO, Anita Asuncion e Annika Turci, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni longitudinali interne*, Dissertação de Mestrado, Orientador Prof. Gastone Petrini, Università di Firenze, 2000/2001. Acedido em outubro, 2014. <http://www.prog-res.it/34/tesi-ricerche/il-tempio-malatestiano-di-rimini-le-sezioni-longitudinali-interne.php>.

SIZA VIEIRA, Álvaro, “A passagem do Tempo”, *01 textos*, 1992. In José Paulo Santos, Álvaro Siza, Keneth Frampton e Peter Testa, *Álvaro Siza: obras y proyectos, 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

SIZA VIEIRA, Álvaro, “Oito Pontos”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 159, 1983.

SIZA VIEIRA, Álvaro, *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000.

SIZA VIEIRA, Álvaro, *Profissão poética*. Texto de Keneth Frampton *et al.*. Tradução de Santiago Castán *et al.*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

SOARES, Mariana de, e Cardoso Barbieri, *Continuar os Antigos: Teatro de Marcello e Casa em Briteiros*. Dissertação de mestrado, Porto: FAUP, 2012.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

TAVARES, Domingos, *Leon Battista Alberti, Teoria da arquitetura*. Porto: Dafne editora, 2004.

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*. Prefácio Nuno Portas. Porto: Edições do Curso da ESBAP, 1982 (1ª ed. 1962).

THORPE, Chris, *Confirmation*. Acedido em dezembro, 2015 https://www.facebook.com/malavoadora/photos/ms.c.eJw1ysENACAIA8CNDNBCcf~;FDEa~;l3OjUUiPkqls~_YVoDHT0gywOJPVHYQNK5wHIRw13.bps.a.1040472609337517.1073741835.369256813125770/1040472639337514/?type=3&theater.

VIEIRA, Padre António, *História do Futuro*, UNB, 2006 (edição)

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, “Restauration” in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe ao XVIe siècle* VIII, Édition Bance – Morel, 1866 (1a edição 1954).

VERSACI, Antonella e Alessio Cardaci, “The difficult relationship between ruins and modernity: the case study of the Mother Church reconstruction in Salemi (Italy)”. Artigo apresentado na 1st International Conference on Architecture and Urban Design. Albania, 2013.

WREDE, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

YOURCENAR, Marguerite e Emma Calatayud, *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989.

YOURCENAR, Marguerite, *Memórias de Adriano – Apontamentos sobre as memórias de Adriano*. Traduzido por Maria Lamas, Lisboa: Ulisseia 1985.

ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitetura*. Traduzido por Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. Lisboa: Arcádia, 1977.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.

ZUMTHOR, Peter, *Presença em Arquitetura – Sete Observações Pessoais*. Palestra na Escola de Arquitetura de Tel Aviv.

Fazendo Letras. Acedido em março de 2016. fazendolettrasfslf.blogspot.pt/2013/05/o-que-e-mimese_4156.html.

Internet Encyclopedia of Philosophy. Acedido em março, 2015. <http://www.iep.utm.edu/phe-time/>.

Parochia Chiesa Madre S. Nicola di Bari – Salemi. Acedido em maio, 2015. <http://matricesalemi.blogspot.pt/p/esempio.html>.

Créditos de imagens

Preâmbulo

- [1] In matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html. Acedido em agosto, 2016.
- [2] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [3] In photoree.com/photos/permalink/6291325-44124406151@N01. Acedido em agosto, 2016.
- [4] In bdonline.co.uk/tim-ronalds%E2%80%99inspiration-göthenburg-law-courts-extension/5006428.article. Acedido em setembro, 2016.
- [5] In emaze.com/@AFTQCQQL/Renaissance-Inquiry-Project-copy1. Acedido em setembro, 2016.
- [6] In azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/. Acedido em agosto, 2016.
- [7] In <https://www.studyblue.com/notes/note/n/hde3-final/deck/1694082>. Acedido em agosto, 2016.
- [8] In pt.pinterest.com/juanmazava/carlo-scarpa/. Acedido em setembro, 2016.

Estacionária – *Piazza Alicia e Chiesa Madre*

- [1] Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, fotografia Mimmo Jodice .
- [2] In matricesalemi.blogspot.pt/ptple-chiese-di-salemi. Acedido em julho, 2016.
- [3] In Caderno 61. Esquisto de Álvaro Siza. Sicília, aproximação a Salemi, setembro de 1980.
- [4] In pt.wikipedia.org/wiki/Salemi. Acedido em julho, 2016.
- [5] In Caderno 61. Esquisto de Álvaro Siza. Sicília, aproximação a Salemi, setembro de 1980.
- [6-7] In matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html. Acedido em julho, 2016.
- [8] “Assonometria di progetto con la Chiesa e la Piazza, Pianata a livello della piazza.”
- [9] Benedetta Rodeghiero, “Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate”, p.38
- [10-18] In matricesalemi.blogspot.pt/p/esempio.html. Acedido em julho, 2016.
- [19] In commecacestdit.blog.tdg.ch/archive/2016/02/16/dynamisme-d-un-musee-274118.html. Acedido em julho, 2016.
- [20] In Álvaro Siza, Profissão poética, p.166.
- [21] In Lettere ad Álvaro Laboratori del Belice, Salemi, 1980.
- [22] In Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, p.20.
- [23] In Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, p.22.
- [24] In pt.pinterest.com/pin/513058582527293962/. Acedido em agosto, 2016.
- [25] Secção das 3 soluções tipo na resolução da soleira entre o espaço público e o espaço privado.
- [26] Revista *Casabella* n. 31.
- [27] Exemplo da segunda e da primeira solução. In Lotus Intenacional, 108, p.106.
- [28] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.106.
- [29-30] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.107.
- [31] In Google street view. Acedido em julho, 2016.
- [32-33] In detail-online.com/magazine/urban-planning-details-27908/. Acedido em agosto, 2016.
- [34-36] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.107.
- [35] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.107.
- [37] In Caderno 61. Esquisto de Álvaro Siza. Sicília, Salemi, setembro de 1980.
- [38] *La chiesa Madre dopo il terremoto e le demolizioni* (fotografia de Roberto Collova). In Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, p.23.
- [39] In vi.sualize.us/onsomethingonsomethingroberto_collova_alvaro_siza_centro_storico_salemi_piazza_alicia_strade_e_aree_adiacentie_ricostruzione_della_chiesa_madre_1990_architecture_drawing_picture_CisH.html. Acedido em junho, 2016.
- [40] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.109.
- [41] In vi.sualize.us/onsomethingonsomethingroberto_collova_alvaro_siza_centro_storico_salemi_piazza_alicia_strade_e_aree_adiacentie_ricostruzione_della_chiesa_madre_1990_architecture_drawing_picture_CisH.html. Acedido em junho, 2016.
- [42] In matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html. Acedido em agosto, 2016.

- [43] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [44] In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166.
- [45] In <http://matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html>. Acedido em julho, 2016.
- [46] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.109.
- [47.1] In matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html. Acedido em julho, 2016.
- [47.2] Cortesia Marisa Oliveira.
- [48] In matricesalemi.blogspot.pt/p/esempio.html. Acedido em agosto, 2016.
- [49] In <https://archiscapes.wordpress.com/2014/10/29/building-within-history/>. Acedido em julho, 2016.
- [50] Revista Domus 813, Março 1999. Acessível em http://www.sohu.com/a/246947414_748743.
- [51] In <http://commecacestdit.blogtdg.ch/media/00/00/1923170285.png>. Acedido em julho, 2016.
- [52] In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166.
- [53] In “Atti minimi nel tessuto storico. Salemi, 1991-98”, Lotus International, 106, p.109.
- [54] <http://divisare.com>. Fotografia Orazio Saluci.
- [55] BenedettaRodeghiero, “Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate”, p.231.
- [56] In architettura-italiana.com/publications/progetti-selezionati?page=4. Acedido em julho, 2016.
- [57] In matricesalemi.blogspot.pt/p/esempio.html. Acedido em agosto, 2016.
- [58] In Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, p.23. La chiesa Madre dopo il terremoto e le demolizioni, fotografia de Roberto Collovà.
- [59] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [60-61] Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, fotografia Mimmo Jodice.
- [62] In Álvaro Siza, *Profissão poética*, p.166.
- [63] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [64] In detail-online.com/inspiration/urban-renewal-in-salemi-italy-106948.html. Acedido em junho, 2016.
- [65] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [66-67] Pierre-Alain Croset, “Salemi e il suo territorio”, Casabella, 536, fotografia Mimmo Jodice.
- [68-69] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [70] In matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html. Acedido em julho, 2016.
- [71-72] Cortesia de Marisa Oliveira.
- [73] Revista *Casabella* n. 31. *Il centro antico visto da valle (contrada S. Giacomo) con i nuovi quartieri*. fotografia de Mimmo Jodice.
- [74] In <http://iconiclandscapes.tumblr.com/post/122660103158/salemi-requalification-of-salemis-historical>. Acedido em julho, 2016.
- [75] In <http://matricesalemi.blogspot.com/p/esempio.html>. Acedido em agosto, 2016.
- [76] In <http://www.detail-online.com/inspiration/urban-renewal-in-salemi-italy-106948.html>. Acedido em junho, 2016.
- [77] In <http://www.moma.org/collection/works/80385>. Acedido em junho, 2016.

Linear – Tribunal de Gotemburgo

- [1-45] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [46] Cortesia de Mariana Marques da Silva.
- [47-59] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [60] In <http://intranet.pogmacva.com/fr/obras/53041>. Acedido em maio, 2016.
- [61-63] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [64] In bdonline.co.uk/tim-ronalds%E2%80%99inspiration-gothenburg-law-courts-extension/5006428.article. Acedido em maio, 2016.
- [65] In http://www.oppetarkiv.se/etikett/medverkande/Gunnar_Asplund/?sort=tid_stigande. Acedido em junho, 2016.
- [66] In <https://digitaltmuseum.se/011034075768/asplund-gunnar-1885-1940?o=0&n=1136>. Acedido em junho, 2016.
- [67] Cortesia de Mariana Marques da Silva.
- [68] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [69] Imagem obtida a partir do *Google Street View*. Junho 2016.
- [70] In <https://www.bdonline.co.uk/inspirations/tim-ronalds-inspiration-gothenburg-law-courts-extension/5006428.article>. Acedido em julho 2016.
- [71] In <http://international.goteborg.se/city-hall-information>. Acedido em julho, 2016.
- [72-74] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [75-76] Fonte desconhecida.
- [77] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [78] In <http://digitaltmuseum.se/011015009690>. Acedido em agosto, 2016.
- [79] In <http://jonasgrossmann.tumblr.com/post/132958097621/g%C3%B6teborg-1937-architect-gunnar-asplund-photo>. Acedido em julho, 2016.
- [80] In http://anavedobomgosto.blogspot.co.uk/2013_12_01_archive.html. Acedido em agosto, 2016.
- [81] In <http://sixtensason.tumblr.com/post/50047095289/busywire-gothenburg-law-courts-extension-erik>. Acedido em julho, 2016.
- [82] In http://anavedobomgosto.blogspot.co.uk/2013_12_01_archive.html. Acedido em junho, 2016.
- [83] In Erik Gunnarr Asplund. Desenho pertencente à coleção do Canadian Center of Architecture, in www.cca.qc.ca. Acedido em junho, 2016.
- [84] In <http://digitaltmuseum.se/011015010144>. Acedido em agosto, 2016.
- [85] Arquivo pessoal.

[86] In [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asplund_R%C3%A5dhusannexet_G%C3%B6teborg_01_\(photo_by_seier_seier_seier_on_flickr\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asplund_R%C3%A5dhusannexet_G%C3%B6teborg_01_(photo_by_seier_seier_seier_on_flickr).jpg). Acedido em maio, 2016.

[87] In <http://www.suggest-keywords.com/Z3VubmFyIGFzcGx1bmQ/>. Acedido em maio, 2016.

[88-98] In http://anavedobomgosto.blogspot.co.uk/2013_05_01_archive.html. Acedido em agosto, 2016.

Cíclica – Tempio Malatestiano

[1] Planimetria con indicazione delle preesistenze (P. G. Pasini, 1974, rielaborazione), in Stefania Calesini, Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

[2-4] “Pianta con le stratificazioni archeologiche, compreso il perimetro della Chiesa di Santa Maria in Tivio” de G. Pavam (1975). In Alberto Giorgio Cassani, *Il principe e l'architetto*, in Leon Battista Alberti: architetto; editado por Giorgio Grassi e Luciano Patetta, p.160.

[5] Alinhamento com as capelas da abside, definidas na planta de P. G. Pasini. A relação com a fachada está errada e a definição das medidas da nave de 16x40m (retângulo interior azul) está muito aquém dessa medida.

[6] Alinhamento com a fachada frontal da igreja, alinhando o refeitório, que ainda se encontra presente na pintura de Bernardo Rosaspina [1] de 1832. A relação com as capelas está errada e a definição das medidas da nave de 16x40m (retângulo interior azul) está muito aquém dessa medida.

[7] Atendendo às incompatibilidades resultantes dos dois testes anteriormente efetuados, foi aceite alterar a proporção do desenho de acordo com os dados existentes (16x40m – retângulo interior azul). Os 40 metros de fachada lateral apontam para a localização exata onde a fachada lateral de Alberti terminará, estando de acordo com os vestígios encontrados na planta de G.Pavam. As paredes laterais da igreja mantêm o que até agora foi defendido, isto é, no alinhamento da anterior igreja, em que a parede da direita coincide com o limite das capelas criadas antes da intervenção de Alberti, enquanto a parede da esquerda fica ao lado do que virá a ser esta igreja. As três capelas ficaram alinhadas transversalmente com as da igreja do séc. IX. Em profundidade existe uma redução destas, tornando-se ausente a êxedra na capela-mor. A fachada principal desenhada pelo autor a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*, enquanto a fachada lateral desenhada a partir das cotas do alçado e da planta.

[8] In <http://rivista.irc.regione.emilia-romagna.it/xw-200601/xw-200601-a0002>. Acedido em abril 2016.

[9] Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, com a adição de duas capelas a partir do levantamento atual. A profundidade da Cappella dei Leontino da Rimini é indicativa.

[10] A fachada principal desenhada pelo autor a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*, enquanto a fachada lateral desenhada a partir das cotas do alçado e da planta.

[11] Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, com a adição de duas capelas a partir do levantamento atual. A Cappella dei Leontino da Rimini dá lugar à Cappella degli Angeli, com a profundidade correta.

[12] A fachada principal desenhada pelo autor a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*, enquanto a fachada lateral desenhada a partir das cotas do alçado e da planta.

[13] Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, com a adição das capelas do alçado sul a partir do levantamento atual. Introdução de cela e da Cappella di San Sigismondo.

[14] A fachada principal desenhada pelo autor a partir do alçado de Ravaioli G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.

[15] Fachada lateral equacionada a partir das cotas do alçado e dos dados da planta. Em 1450, quando Alberti entrou no projeto para a Igreja de S. Francisco em Rimini, esta seria o estado da construção da igreja. As duas novas capelas seriam consagradas dois anos depois, sendo que a construção estaria pronta nessa data, para ser iniciada a decoração e pintura dos frescos.

[15] In <http://www.coinsweekly.com/en/Archive/Sigismondo-Malatesta--Condottiere-and-Ruler-of-Rimini/8?cid=114&type=a>. Acedido em abril, 2016.

[16] A Fachada desmontada após a II Guerra Mundial, com arco de descargas de força e rosácea assinalada, assimetricamente na nova fachada.

[17] Comparação da proporção da nave antes e depois da alteração da fachada norte.

[18] Planta assinalando a alteração da fachada norte da igreja, deslocando o seu limite para a esquerda, desenhada a partir da Planta do séc. XIV, determinada pelo autor, em conjunto com o levantamento atual. É assinalada a deslocação do eixo de simetria, da igreja gótica, a amarelo, e com a nova construção, a vermelho.

[19] Corte transversal da igreja, com proporção 1:1. In Cetty Muscolino e Ferruccio Canali, “Il tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al tempio malatestiano per il Giubileo, 1990-2000”, in Saggi e documenti di storia dell’archit, vol. 68, p.83.

[20] Fachada principal desenhada pelo autor a partir do definido no alçado de Ravaioli G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*, assinalando a revisão do eixo de simetria. A construção da nova cobertura determinou a eliminação da rosácea, não pertencente ao novo projeto, substituída por um vão retangular na solução provisória, no local onde seria implementada a janela termal do projeto de Alberti. A distância no alçado interior entre o entablamento e a cota a que apoiam as madres da cobertura reflete que no projeto original a cobertura apoiaria no local da parede, que entretanto começou o seu projeto de decoração, e apenas posteriormente terá sido realizada a cobertura, solução de recurso, aumentando assim este espaço para permitir a criação de uma correta cobertura.

[21] In <http://idlespeculations-terryprest.blogspot.co.uk/2006/11/tempio-malatestiano-interior.html>. Acedido em janeiro, 2016.

[22] Fachada lateral com sobreposição da nova fachada sobre a existente, e marcação da anterior volumetria.

[23] Corte longitudinal da igreja, com proporção 1:2,5.

[24] Planta com a introdução da fachada de Alberti, assim como as capelas a norte. Desenho elaborado a partir da planta do séc. XIV, e do levantamento atual.

[25] Fachadas Laterais. Duas experiências a partir do desenho final de Alberti, a partir da preexistência.

- [26] Fachada principal com marcação da anterior volumetria, desenhada a partir de Ravaioi G. (1950). In Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
- [27] In http://www.ritosimbolico.net/attivit/attivit_09.html. Acedido em julho, 2016.
- [28] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em julho, 2016.
- [29] In <https://www.pinterest.pt/pin/478296422910791372/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=530>. Acedido em julho, 2016.
- [30] Vista da Catedral. Litografia colorida de G. Moore, depois de um desenho de Domenico Quaglio, da arquitetura eclesiástica de Knight, da Itália, Londres, 1843. In <http://www.antiquariat-christoph.com/offers,05,0,364,50.htm>. Acedido em julho, 2016.
- [31] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em setembro, 2016.
- [32] In [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Temple_de_malateste_de_Rimini_-_architecture_de_Leon_Baptiste_Alberti_de_Florence_\(1794\)_14776148371.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Temple_de_malateste_de_Rimini_-_architecture_de_Leon_Baptiste_Alberti_de_Florence_(1794)_14776148371.jpg). Acedido em julho, 2016.
- [33] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em fevereiro, 2016.
- [34] In <http://www.morenoneri.it/2011/05/ho-gia-parlato-di-yuri-stoyanov-in-un.html>. Acedido em setembro 2016.
- [35] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em agosto, 2016.
- [36] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [37-38] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em agosto, 2016.
- [39] In *Leon Battista Alberti: architetto*, editado por Giorgio Grassi e Luciano Patetta, p.182
- [40] In <https://www.expedia.mx/Tempio-Malatestiano-Rimini-Historic-Center.d6073972.Guia-Turistica>. Acedido em agosto, 2016.
- [41] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em agosto, 2016.
- [42] In *Leon Battista Alberti: architetto*, editado por Giorgio Grassi e Luciano Patetta, p.176.
- [43] In <https://azukarillo.wordpress.com/2014/08/30/templo-malatestiano-leon-battista-alberti-450-rimini/>. Acedido em agosto, 2016.
- [44] Domingos Tavares, Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura, p.92.
- [45.1] In <https://yadi.sk/a/XitZIFOs3Ve6mX/5af3c891f18b82c4e753a292>. Acedido em setembro, 2016.
- [45.2] In emaze.com/@AFTQCQQL/Renaissance-Inquiry-Project-copy1. Acedido em setembro, 2016.
- [46] Planta da Igreja de S. Francisco com marcação hipotética da rotunda. Domingos Tavares, Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura, p.72.
- [47] Desenho da fachada principal determinada por Albeti. In historiasztuki.com.pl. Acedido em agosto, 2016.
- [48] Planta da Igreja de S. Francisco com marcação hipotética da rotunda. Domingos Tavares, Leon Batista Alberti, teoria da arquitetura, p.72
- [49] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=220. Acedido em agosto, 2016.
- [50] In Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*, p. 44.
- [51] In <http://collections.soane.org/THES67874>. Acedido em setembro 2016.
- [52] In https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_delle_virt%C3%B9_o_di_san_sigismondo_01.JPG
<http://knowledgeistheway.altervista.org/tempio-malatestiano-leon-battista-alberti-analisi/>. Acedido em setembro, 2016.
- [53] In http://www.the-colosseum.net/ita/history/maps_it.htm. Acedido em setembro 2016.
- [53] Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a Architettura Romana*, p. 35.
- [55] John Summerson, *The Classic Language of Architecture*, p. 34.
- [56] Alçado sul, com marcação da volumetria adicionada.
- [57] Corte Longitudinal, com marcação do eixo de simetria. A partir do levantamento in Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.
- [58] Planta do Tempio em 1500, com extensão criação de simetria no corte longitudinal e criação de altar, com duas capelas e uma abside. Desenho a partir do levantamento in Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
- [59] Manutenção da fachada inacabada. Levantamento in Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
- [60] Alçado lateral norte in Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.
- [61] Corte longitudinal in Susi Domeniconi, *Il Tempio Malatestiano di Rimini. Le sezioni trasversali*.
- [62] Planta do Tempio. Levantamento in Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
- [63] Fachada principal atual. Levantamento in Stefania Calesini e Noris Vasini, *Il Tempio Malatestiano misure e proporzioni*.
- [64] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [65] In http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2005. Acedido em setembro, 2016.
- [66] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [67-68] In http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2005. Acedido em agosto, 2016.
- [69-70] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [71] In <http://www.morenoneri.it/2011/05/ho-gia-parlato-di-yuri-stoyanov-in-un.html>. Acedido em setembro, 2016.
- [72] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [73] In <http://www.morenoneri.it/2011/05/ho-gia-parlato-di-yuri-stoyanov-in-un.html>. Acedido em julho, 2016.
- [74-86] In http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=204. Acedido em agosto, 2016.
- [87] Desenho e composição do autor, baseado em “Pianta con le stratificazioni archeologiche, compreso il perimetro della Chiesa di Santa Maria in Tivio” de G. Pavam (1975). In Alberto Giorgio Cassani, *Il principe e l'architetto*, in Leon Battista Alberti: architetto; editado por Giorgio Grassi e Luciano Patetta, p.160.
- [88] In http://www.engramma.it/eOS2/atlane/index.php?id_tavola=1025. Acedido em agosto, 2016.
- [89] In www.engramma.it/eOS2/atlane/index.php?id_tavola=1025. Acedido em agosto, 2016.

Estruturas – Castelvécchio

- [1] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, fotografia depois de 1799.
- [2] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, Ala Napoleonica, p.6.
- [3] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, Fachada exterior acabada de recuperar, p.6.
- [4] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, Palazzo dei Camerlenghi, p.6.
- [5] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, Ala Napoleonica, p.6.
- [6] In [it.wikipedia.org/wiki/Castelvécchio_\(Verona\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Castelvécchio_(Verona)). Acedido em fevereiro, 2016.
- [7] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.2.
- [8] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.3.
- [9] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=371. Acedido em abril, 2016.
- [10] In http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=762. Acedido em abril, 2016.
- [11] In http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda_ICCD.php?scheda=3056&lingua=i. Acedido em abril, 2016.
- [12] In www.archiviocarloscarpa.it/web/foto_scheda.php?scheda=273. Acedido em agosto, 2016.
- [13] In www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvécchio_foto.php?lingua=i. Acedido em agosto, 2016.
- [14] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=366. Acedido em agosto, 2016.
- [15] Arquivo pessoal.
- [16] Arquivo pessoal.
- [17] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=369. Acedido em agosto, 2016.
- [18] Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini, Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978, p.149.
- [19] Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini, Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978, p.155.
- [20] Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini, Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978, p.154.
- [21] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.60.
- [22] In www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dliste.php?pageNum_disegni=1&totalRows_disegni=85&totcritero=1&azione=aut&fondo=1&campo1=AUTN&operatore1==&key1=Murphy%20Richard&critero1=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows_disegni=10. Acedido em julho, 2016.
- [23-24] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.105.
- [25] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.161.
- [26] In http://www.archiviocarloscarpa.it/web/foto_scheda.php?scheda=501. Acedido em agosto, 2016.
- [27] In www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dtematiche.php?totcritero=1&azione=rofs&fondo=4&campo1=ROFS&operatore1=LIKE&key1=Torre+NordEst,+biblioteca,+sala+Avena+e+uffici&critero1=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows_disegni=10. Acedido em julho, 2016.
- [28] In www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dliste.php?pageNum_disegni=10&totalRows_disegni=173&totcritero=4&azione=mtc&fondo=4&campo1=MTC&operatore1=LIKE&key1=carta&critero1=AND&campo2=MTC&operatore2=NOT+LIKE&key2=schizzo&critero2=AND&campo3=MTC&operatore3=NOT+LIKE&key3=eliografica&critero3=AND&campo4=MTC&operatore4=NOT+LIKE&key4=lucido&critero4=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows_disegni=10. Acedido em julho, 2016.
- [29] In http://www.archiviocarloscarpa.it/web/foto_scheda.php?scheda=293. Acedido em julho, 2016.
- [30] Richard Murphy, Carlo Scarpa & Castelvécchio, p.6. Ala Napoleonica.
- [31] In http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=934. Acedido em julho, 2016.
- [32] In www.archiviocarloscarpa.it/web/foto_disegni.php?scheda=69&lingua=e. Acedido em julho, 2016.
- [33] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=339. Acedido em julho, 2016.
- [34] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.34.
- [35] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.89.
- [36] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.94.
- [37] In www.archiviocarloscarpa.it/. Acedido em julho, 2016.
- [38] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=252. Acedido em julho, 2016.
- [39] Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini, Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978, pp.146-147.
- [40] In www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_stampa.php?scheda=292. Acedido em julho, 2016.
- [41] In pt.pinterest.com/pin/473792823271435350/. Acedido em setembro, 2016.
- [42] In www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dliste.php?totcritero=2&azione=ogtt&fondo=4&campo1=OGTT&operatore1=LIKE&key1=mano+libera&critero1=AND&campo2=OGTT&operatore2=NOT+LIKE&key2=riga&critero2=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows_disegni=10. Acedido em julho, 2016.
- [43] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.112.
- [44] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.192.
- [45] Arquivo pessoal.
- [46] Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvécchio*, p.11.
- [47] In pt.wikipedia.org/wiki/Verona. Acedido em julho, 2016.
- [48] Arquivo pessoal.
- [49] Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, p.101.
- [50] Arquivo pessoal.

Ao Professor Doutor José César Vasconcelos Quintão
sentido agradecimento pela confiante liberdade.

Passado, Pretérito Imperfeito
Fidelidade e Confrontação na Intervenção
Tiago Ascensão

FACULDADE DE ARQUITETURA

